

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Vice-Diretor

Prof. Dr. Cláudio César de Paiva

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenadora

Prof^a. Dr^a. Juliana Santini

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editora responsável

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Editores associados

Prof^a Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Prof^a Dr^a Juliana Santini



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara –

Pós-Graduação em Estudos Literários

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.39	p.1-182	jul./dez. 2014
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP-Marília)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luíza Silva Camarani
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Editores associados

Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Pareceristas deste número

Alexandre Villibor Flory (UEM)
Claudia Fernanda de Camos Mauro (UNESP/FCLAr)
Claudia Sibylle Dornbusch (USP)
Elizabeth Sanches Rocha (UNESP/FCLAr)
Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP)
Gabriela Antunes (Universidade de Ciências Aplicadas de Darmstadt-Alemanha)
Gunter Karl Pressler (UFPA)
Helmut Paul Erich Galle (USP)
José Leonardo Tonus (Sorbonne-Paris IV)
José Pedro Antunes (UNESP/FCLAr)
Karin Volobuef (UNESP/FCLAr)
Leonardo Francisco Soares (UFU)
Luciene Azevedo (UFBA)
Luiz Barros Montez (UFRJ)
Márcio Scheel (UNESP/IBILCE)
Maria Célia de Moraes Leonel (UNESP/FCLAr)
Mário Fungillo (UNICAMP)
Maurício Mendonça Cardozo (UFPR)
Orlando Grossegese (Universidade do Minho-Portugal)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Sonia Vido Pascolati (UEL)
Susana Kampf Lages (UFF)
Sylvia Telarolli (UNESP/FCLAr)
Werner Heidermann (UFSC)

Normalização

Renata Acácio Rocha

Revisão do português

Nelson Luís Barbosa

Revisão do inglês

Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskevictz

Capa

Maria Tereza de França Roland

Impressão e encadernação

Seção Gráfica da FCL-Car

Itinerários / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras de Araraquara. – Vol.1 (1990)– . - Araraquara :
UNESP/FCLAR-Laboratório Editorial, 1990-

Semestral

ISSN 0103-815X

CDD - 809

Indexada por: /Indexed by:

GeoDados: <http://www.geodados.uem.br>

LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts

IBZ – International Bibliography of Periodical Literature

IBR – International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature
on the Humanities and Social Sciences

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Juliana Santini..... 7

LITERATURAS DE LÍNGUA ALEMÃ

LITERATURES IN GERMAN

- Hölderlin e a *terra incognita* do romance: o excêntrico pertencimento de *Hipérion* à tradição romanesca do século XVIII
Hölderlin and the terra incognita of the novel: the eccentric belonging of Hyperion to the novel tradition in the 18th Century
Pedro Augusto da Costa Franceschini 13

- Figurações do bom mercador em *The merchant of venice*, *The London merchant* e *Nathan der Weise*
Representations of the good merchant in The merchant of Venice, The London merchant and Nathan der Weise
Daniela Mercedes Kahn 35

- *Viagem à Itália*, a formação no renascimento de Goethe
Italian journey, Goethe's formation in his rebirth
Pedro Fernandes Galé..... 51

- Um caso nada exemplar: *O preceptor*, de Bertolt Brecht
A non-exemplary case: The tutor, by Bertolt Brecht
Teresa Maria Grubisich..... 71

- Notas de Paul Celan sobre judaísmo e poesia
Celans notes on judaism and poetry
Juliana Pasquarelli Perez..... 89

- Fronteiras da subjetividade e a representação da realidade em Anna Seghers
The boundaries of subjectivity and reality representation in a novel by Anna Seghers
Patrícia Helena Baialuna de Andrade 103

VARIA

- Moda importada: introdução do realismo no Brasil
Imported fashion: introduction to the realism in Brazil
Tânia Pellegrini 117
- Relações dialógicas possíveis entre cinema e literatura: uma leitura da ideologia romântica de *O Guarani*
Possible dialogical relations between cinema and literature: a look upon the romantic ideology of The Guarani
Margarida da Silveira Corsi 139

RESENHAS/REVIEWS

- Escritos sobre mito e linguagem
Silas Gutierrez 159
- Clarice Lispector e os espaços públicos
Vicentônio Regis do Nascimento Silva 161
- Da linhagem surrealista em Portugal
Tania Mara Antonietti Lopes 165

ÍNDICE DE ASSUNTOS 169

SUBJECT INDEX 171

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX 173

ÍNDICE DE RESENHAS / REVIEWS INDEX 175

APRESENTAÇÃO

Em seu número 39, a revista *Itinerários* apresenta reflexões sobre diferentes aspectos das literaturas de língua alemã, dando continuidade a uma série de edições voltadas para diferentes expressões culturais e linguísticas contempladas nos projetos que dão corpo às linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP. Os seis artigos da seção temática da revista testemunham a centralidade da contribuição dos autores estudados para a constituição de um pensamento teórico e de uma expressão artística cuja dimensão e significado são inquestionáveis no âmbito da cultura ocidental. Dada a amplitude das abordagens aqui reunidas, pode-se considerar que este volume coloca em cena tendências produtivas e atuais dos estudos germanísticos no Brasil.

Em “Hölderlin e a *terra incognita* do romance: o excêntrico pertencimento de *Hipérion* à tradição romanesca do século XVIII”, Pedro Augusto da Costa Franceschini toma como corpus o romance filosófico do século XVIII *Hipérion ou O eremita na Grécia*, analisando a relação de seu autor, Hölderlin, com a forma romanesca e a problemática circunscrição do texto às tradições do romance epistolar e do romance de formação; aborda, desta forma, a interessante e sempre presente questão da gênese e da tradição do romance enquanto gênero estreitamente ligado ao tempo – ao *seu* tempo. Nesse sentido, o autor defende que na base da complexa estratificação temporal que estrutura o livro se encontra uma concepção dialética da noção de totalidade que expressa uma reflexão em torno da vivência, por Hölderlin e seus contemporâneos, de uma modernidade conflituosa e fragmentária.

Por meio de uma abordagem comparatista, Daniela Mercedes Kahn promove uma leitura da imagem do comerciante em diferentes literaturas nacionais, quais sejam a de língua inglesa – com *The merchant of Venice*, de William Shakespeare, e *The London merchant*, de George Lillo – e a de língua alemã – *Nathan der Weise*, de Lessing. No texto “Figurações do bom mercador em *The merchant of Venice*, *The London merchant* e *Nathan der Weise*”, a autora propõe uma reflexão que considera a figura do mercador em contextos de crescimento da burguesia mercantil, em que a ética do comércio determina não apenas a transformação das relações sociais, mas também a hierarquização da representação teatral. Sob esse ponto de vista, que toma o domínio estético também em perspectiva política e histórica, a análise de duas peças inglesas e de uma alemã permite que se tenha um panorama capaz de evidenciar os contrastes – e também seus significados – que se desenham nos processos de desenvolvimento da ordem mercantil e de sua representação pela literatura.

Em “*Viagem à Itália*, a formação no renascimento de Goethe”, Pedro Fernandes Galé analisa o relato de Goethe (editado e publicado bastante tempo depois de a viagem ter-se realizado) que intitula seu artigo, mostrando que não se trata ‘apenas’ de uma narrativa de viagem, mas de um texto que aponta para as novas exigências estéticas da época, tendentes a uma maior objetividade – ou melhor, a um “modo de operar com as existências que escape à exclusividade da interioridade”. Centrando-se na descrição e na análise da postura do sujeito da escrita como *observador*, Pedro Galé enfatiza o processo de mudança que a viagem narrada provoca na visão de mundo do escritor alemão, definidora de muitos dos traços estéticos e ideológicos que caracterizarão sua produção literária posterior.

O artigo de Teresa Maria Grubisich, intitulado “Um caso nada exemplar: *O preceptor*, de Bertolt Brecht”, trata de uma adaptação feita por Brecht, em 1950, de uma peça de Lenz (1751-1792) – um expoente do *Sturm und Drang* alemão –, também chamada *O preceptor*. O estudo investiga, a partir da análise do personagem do jovem mestre e de sua formação, o modo pelo qual se realiza a passagem da configuração individual à expressão de uma coletividade, já que, recoberto pelas estratégias retóricas da parábola, o “caso” que fundamenta a peça é tomado como *exemplum* que “tem como eixo o percurso de um jovem a quem é atribuída a tarefa e a competência de formar outros à sua imagem e semelhança; sob esta trama aparente constrói-se outra: a de um povo e dos seus percalços históricos”. A castração, índice físico associado ao jovem mestre, é abordada, assim, como metáfora da alienação histórica. No tópico “Um jogo de espelhos”, a autora centra-se no procedimento metateatral – a peça dentro da peça – do texto de Brecht, elucidando suas referências intertextuais.

No artigo “Notas de Paul Celan sobre judaísmo e poesia”, Juliana Pasquarelli Perez examina textos em prosa (cartas, anotações, rascunhos) de Paul Celan em que aparecem referências ao judaísmo, buscando, a partir desta metodologia, caracterizar o ethos específico que ‘judaico’ adquire nas reflexões do poeta. Analisa, ainda, o modo como a questão se insere em sua poesia, não só como tema, mas também como “condição de possibilidade” dela. Contribui, desta forma, para uma maior compreensão das relações que se estabelecem entre a criação literária e seu contexto de produção, o que leva a autora a concluir que “o judaísmo de Celan encontra-se assim na linguagem que se abre e preserva a presença do ser humano concreto. A experiência de perseguição cria um novo lugar para seu judaísmo: o espaço de uma linguagem verdadeira, que afirma o humano até as últimas consequências e assim resiste à destruição”.

Patrícia Helena Baialuna de Andrade propõe uma reflexão que considera de que modo a representação do real no romance *Transit*, de Anna Seghers, mobiliza aspectos do realismo e da Literatura de Exílio na composição de um retrato – fortemente marcado por elementos contextualmente identificáveis – da emigração

européia a partir da cidade francesa de Marselha na década de 40 do século XX. A análise da autora no texto “Fronteiras da subjetividade e a representação da realidade em Anna Seghers” leva em conta a perspectiva subjetiva do narrador protagonista e também a subjetividade dos demais personagens na constituição de um enredo que se associa à ficção de exílio por meio de recursos que, tradicionalmente, compõem o gênero e marcam a maneira como a narrativa se contamina pela realidade.

Dois artigos fazem parte da seção Varia, que abarca reflexões no âmbito dos Estudos Literários não contempladas na seção temática da revista. O primeiro deles, de autoria de Tânia Pellegrini, coloca em questão o processo de implantação do realismo na literatura brasileira: “Moda importada: introdução do realismo no Brasil” parte da apresentação do conceito de realismo como uma tomada de “postura” ante a sociedade que, na literatura, concretiza-se por meio de um “método”, de natureza estética, cuja transformação garantiria a permanência do realismo ao longo da história. Em uma perspectiva crítica que articula a produção literária ao pensamento de autores e intelectuais do século XIX, o que se tem é uma análise do movimento de transplantação cultural que define a formação da literatura brasileira por meio da importação e adaptação de modelos.

“Relações dialógicas possíveis entre cinema e literatura: uma leitura da ideologia romântica de *O Guarani*”, artigo de Margarida da Silveira Corsi, mobiliza os diferentes elementos que definem o domínio da intertextualidade na observação do modo como se caracteriza a representação da identidade nacional no romance *O Guarani*, de José de Alencar, e no filme homônimo de Norma Bengell. Tomadas em perspectiva comparada, a narrativa literária, composta no século XIX, e a narrativa fílmica, de 1996, funcionam como ponto de partida para uma discussão que leva em conta e problematiza sua natureza estética e ideológica “no conjunto das relações dialógicas, sendo o enunciado um objeto discursivo, social e histórico, que concilia abordagens externas da linguagem”. A literatura e o cinema brasileiros aparecem, assim, em uma discussão que propõe uma leitura crítica, além de uma abordagem diacrônica do conceito de intertextualidade, tomando-o nas principais acepções que historicamente o definem.

Este número da revista completa-se com três resenhas: a primeira delas volta-se à coletânea de ensaios de Walter Benjamin intitulada *Escritos sobre mito e linguagem*. Organizado pela Profa. Jeanne Marie Gagnebin, o volume, publicado em 2013, reúne sete ensaios produzidos durante a juventude do intelectual alemão cuja obra, fundamental para a teoria e a crítica literária contemporâneas, recebe agora mais este aporte. Curiosamente, o ensaio inicial da coletânea trata de dois poemas de Hölderlin – autor cuja obra é objeto do artigo que abre esta *Itinerários*.

A segunda resenha tem por objeto o livro *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*, de Gilberto Figueiredo Martins, docente no campus de Assis da UNESP. Em seu trabalho, inicialmente

tese de doutorado, o pesquisador privilegia a abordagem analítica dos espaços públicos – cidades, ruas, praias – presentes na literatura clariceana, em orientação complementar à que mais frequentemente povoa os estudos críticos dessa obra, voltados a uma leitura da “escrita intimista”.

A última resenha trata do livro de Tania Martuscelli, docente da Universidade do Colorado em Boulder, Estados Unidos, intitulado *Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal*. Publicado em Lisboa pela Editora Colibri, em 2013, o livro, além de apresentar o interesse especial de reproduzir, em imagens cuidadosas, material inédito do escritor Mário-Henrique Leiria, reflete de maneira bastante original sobre as relações do surrealismo português não só com a sua “matriz” francesa mas também com a tradição literária portuguesa, da qual os surrealistas portugueses se apropriaram de forma bastante produtiva.

Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Juliana Santini



*LITERATURAS DE
LÍNGUA ALEMÃ
LITERATURES
IN GERMAN*

HÖLDERLIN E A *TERRA INCOGNITA* DO ROMANCE: O EXCÊNTRICO PERTENCIMENTO DE *HIPÉRION* À TRADIÇÃO ROMANESCA DO SÉCULO XVIII

Pedro Augusto da Costa FRANCESCHINI*

- **RESUMO:** Este ensaio tem como propósito investigar a estreita ligação entre a concepção dialética de totalidade desenvolvida por Hölderlin em *Hipérion ou O eremita na Grécia* e sua própria expressão na forma do romance no século XVIII. Deslocando a análise sobretudo para a questão formal, o intuito é mostrar como a dificuldade da recepção crítica em situar esta obra do poeta alemão no interior das categorias do romance epistolar e do romance de formação (*Bildungsroman*) é sintomática da complexa estratificação temporal que estrutura o livro. Ao contrário, no entanto, de um simples defeito de composição, é possível notar nesse seu caráter excêntrico, que tangencia tanto a imediatidade quanto a distância retrospectiva, a expressão de uma noção de totalidade que reúne a particularidade do sentimento com a universalidade da reflexão a partir da vivência de uma modernidade conflituosa e fragmentária, fazendo brotar do fracasso de uma unificação harmoniosa uma nova possibilidade de dissolução das dissonâncias.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Hölderlin. Romance. *Bildungsroman*. Literatura alemã. Idealismo alemão.

A mútua visitação entre filosofia e literatura é algo que perpassa os tempos. Pensadores que se aventuraram nas letras e artistas que se arriscaram em direção a formulações de ordem mais conceitual podem ser encontrados ao longo da história, remetendo à origem da filosofia, em sua raiz poética, na Grécia pré-socrática. Há, no entanto, uma aproximação excepcional dessas duas áreas, durante o período das Luzes, pois a própria imagem que a filosofia fazia de si mesma era aí distinta da nossa: a figura do filósofo distanciava-se daquelas do sábio, do teólogo e do metafísico, marcantes nos séculos anteriores, e se aproximava de uma figura pública, que procurava ser útil aos homens. Paralelamente à diversificação dos campos de atuação do filósofo, notamos uma multiplicação dos gêneros usados por ele: Voltaire e o *Candide*, Lessing e o *Nathan*, Hume e os *Ensaíes*, exemplos que mostram que tal fenômeno não se limitava a um único país. Tal movimento revela que o tratado, até então a forma filosófica por excelência, entrava em crise, de tal

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Filosofia. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – pedro.franceschini@gmail.com

modo que o filósofo se tornava ensaísta, dramaturgo, romancista e contista; enfim, um homem que se dirige a outros por meio da literatura.

Ora, essa tênue fronteira entre literatura e filosofia, cruzada constantemente pelos grandes autores do século, teve no romance-filosófico um de seus mais emblemáticos casos. Se pensarmos na França, por exemplo Montesquieu, Voltaire, Rousseau e Diderot, o famoso “quarteto de ferro” da Ilustração, todos eles recorreram, cada um de maneira muito própria, ao registro romanesco como forma de exposição de suas filosofias. Registro esse que, na época, constituía uma categoria praticamente excluída dos estudos acadêmicos e dos tratados de poética: gênero sem lugar, o romance parecia trazer elementos da lírica, da épica e do drama, sem, no entanto, identificar-se com nenhum deles; era uma forma livre e aberta. Então, por que esse recurso ao romance a partir da filosofia? Não se trata de indagar pelo recurso ao romance como algo de ordem externa, um mero instrumento para a transmissão de conceitos, sacrificando, de maneira quase autoritária, a particularidade da arte à abstração filosófica; trata-se, antes, de procurar uma relação interna entre forma e conteúdo: o filósofo do século XVIII recorre ao romance porque aquilo que é dito só alcança propriamente voz em um dizer do qual o puro conceito já não dá conta. É preciso fazer sentir, sensibilizar as ideias, e o romance surge como lugar privilegiado para a efetivação desse saber, para exprimir a aventura desse pensamento que não se furta à sua própria sensibilização e reconhece a dignidade do particular.

Tendo em vista esse cenário filosófico-literário, debruçamo-nos sobre o caso específico e, devemos assumir, “excêntrico”, do romance *Hipérion, ou O eremita na Grécia*, do autor alemão Friedrich Hölderlin. Antes de tudo “excêntrico”, por se tratar de um autor que não foi propriamente um filósofo, ou ao menos não um filósofo no sentido que contemplávamos até aqui, mas um poeta que se envolveu de forma profunda com o debate filosófico de seu tempo. Além disso, *Hipérion*, único romance da extensa produção textual do poeta alemão, goza de um lugar peculiar, tanto no interior de sua obra como na própria tradição romanesca do século XVIII. Por um lado, esse romance foi, e ainda é, desconsiderado por muitos intérpretes do pensamento hölderliniano,¹ pensado como momento superado de sua própria reflexão, o que apontaria para a tentativa posterior de redação da tragédia *A morte de Empédocles* e, por fim, para a escolha definitiva pela lírica como campo mais próprio de expressão de seu pensamento. Por outro, trata-se de um estranho romance quando comparado a seus irmãos do mesmo século: constituído por uma sequência de cartas que relatam, de um ponto de vista retrospectivo e distante, as alegrias e tristezas do protagonista, ele não parece, no entanto, seguir aquela que seria a mais fundamental regra da tradição do romance epistolar, a saber, a

¹ Como aponta Anatol Rosenfeld (1993, p. 34), “[...] o romance é hoje injustamente relegado a um lugar um tanto marginal, por causa do realce merecido, mas unilateral, que se costuma dar aos grandes hinos da última fase.”.

imediatidade do sentimento, que garantia a veracidade e a dramaticidade das cartas ao dar a impressão de que eram escritas ao mesmo tempo em que eram vividas. Além disso, se alguns viram nele um romance pertencente à tradição do *Bildungsroman* (romance de formação), que surgia e se consolidava na época, muitos não deixaram de notar sua estranheza ante o modelo tradicional: se havia de fato o retrato de um processo de aprendizado e formação do personagem e do próprio gênero humano, por meio de conflitos e desafios a serem superados, *Hipérion* parecia ter por saldo não a positividade e o acúmulo de forças de um *Wilhelm Meister*, por exemplo, mas o fracasso e a perda. Por fim, sua própria consideração enquanto romance foi posta em dúvida, tanto por críticos quanto por entusiastas, pois sua linguagem extremamente lírica parecia compor antes um longo poema e não propriamente um romance.

Nosso intuito, neste curto estudo, é analisar como se dá a relação de Hölderlin com a forma romanesca e a circunscrição de *Hipérion* às tradições do romance epistolar e do romance de formação, perscrutando, por meio da história da recepção crítica do romance *Hipérion* e mesmo da bibliografia que explorou conceitualmente a constituição da forma romanesca e de seus subgêneros, o lugar único do livro de Hölderlin no interior dessa tradição. Ao mover nosso foco sobretudo para a questão formal, intentamos observar como a escolha pela forma romanesca surge de uma demanda do conteúdo do pensamento que procura expressão, propondo um curioso cruzamento do **dizer** e do **dito**. Se é bem verdade que o romance de Hölderlin foge, em sua reflexividade retrospectiva e em seu desenvolvimento negativo, a essas categorias tradicionais, procuramos nos perguntar o que isso revela do próprio projeto de Hölderlin: a escolha por essas formas responde à necessidade de exposição de um pensamento com um caráter universal e reflexivo, mas inseparável de um momento particular e sensível.

Com cautela, não se trata de empreender uma mera classificação a partir de rótulos rígidos, pois, de fato, o *Hipérion*, do ponto de vista tanto do conteúdo quanto formal, não se esgota em uma simples apreciação por meio de categorias literárias. Não é o caso de sugerir que o autor se guiava especificamente por esses dois gênero na elaboração de seu romance, pois ambos, ainda em processo de constituição na época, não estavam nem mesmo consolidados a ponto de oferecerem balizas conceituais que sustentassem uma interpretação teórica, como aqui ensaiamos. Também não buscamos esgarçar tais categorias a ponto de fazer caber nelas o romance de Hölderlin, mas mostrar que, quando acompanhada de uma compreensão de sua realização poético-filosófica, tal comparação é muito rica, pois permite ressaltar sua especificidade e complexidade na composição, de tal modo que mesmo a dificuldade da recepção crítica de situá-lo no interior dessas categorias acaba por nos dizer muito sobre o projeto hölderliniano. Nossa tentativa, então, é apontar para *Hipérion* como momento fundamental da reflexão do autor

e mostrar que a escolha pela forma romanesca não é de modo algum arbitrária, sugerindo um pertencimento, à sua maneira, à tradição do romance-filosófico do século XVIII, mas também apontando para além dela.

***Hipérion*: um romance em dois tempos**

“O que você tão bem fala sobre a terra incognita no reino da poesia é perfeitamente verdadeiro, em particular, para um romance. Predecessores o bastante, poucos que alcançaram terras novas e belas, e ainda uma imensidão para descobrir e cultivar.”

Friedrich Hölderlin (1992, p. 104) em carta a Neuffer, de julho de 1793.

Tal declaração do poeta alemão Friedrich Hölderlin, por volta de julho de 1793, quando ainda terminava seus estudos no seminário de Tübingen e iniciava a redação de seu romance *Hipérion ou O eremita na Grécia*, revela que desde o princípio ele considerava a aproximação à forma romanesca um desafio. Ao reconhecer muitos “predecessores”, a correspondência revela que o poeta se inseria de forma consciente em uma tradição que ganhara força no mundo das letras do século XVIII, mas que, como uma *terra incognita*, propunha e exigia ainda um descobrimento e um cultivo desse imenso novo continente literário. Se considerarmos que os primeiros esboços remontam a 1792 e a versão final só foi publicada em 1797 e 1799, em dois volumes, fica evidente que *Hipérion* foi o projeto com o qual Hölderlin se ocupou durante mais tempo, o que por si só já garantiria um lugar de destaque para o romance dentro da obra do poeta. O longo período de elaboração de seu romance sugere, no mínimo, que Hölderlin travou um combate sério com tais exigências.

Esse extenso desenvolvimento é sintoma de um intenso trabalho de reformulação. Como diz Ryan (2002, p. 176): “[...] há tanto razões temáticas quanto formais, para que o processo de desenvolvimento tenha sido relativamente longo e não tenha transcorrido de modo linear.” Do ponto de vista do conteúdo, Hölderlin se confrontava com diferentes influências filosóficas, do ponto de vista formal, ele sabia desde o início que se encontrava ainda distante de responder aos requisitos dessa *terra incognita*.

Como veremos mais à frente, no que tange à questão formal, dois momentos se mostram decisivos nesse desenvolvimento, que conta ao menos seis importantes versões: a escolha pela forma epistolar, ainda nos primeiros esboços de Tübingen e na jovem versão do *Fragment von Hyperion*, de 1794, e a adesão a uma narrativa retrospectiva, na versão *Hyperions Jugend*, de 1795. Antes de qualquer coisa, no

entanto, cabe apresentar, ainda que de forma sucinta, o percurso de *Hipérion* e a maneira pela qual se insere no debate intelectual da época, sobretudo do idealismo alemão. O importante é compreender como o romance pôde parecer a Hölderlin como possível solução ao seu problema filosófico, ou melhor, de que maneira a forma romanesca acabou por se mostrar um meio mais apropriado para expor o pensamento que o poeta desenvolvia a partir da filosofia de seu tempo.

O problema principal de Hölderlin é o mesmo que anima todo o idealismo alemão: superar a cisão que caracteriza a modernidade e recuperar uma experiência de totalidade que foi perdida, ou, como escreve o poeta (HÖLDERLIN, 1994b, p. 113), buscar o princípio esclarecedor “[...] que possa permitir o desaparecimento do antagonismo entre sujeito e objeto, entre nosso si mesmo e o mundo.” *Grosso modo*, podemos dizer que essa meta percorre toda a sua obra, é seu problema filosófico por excelência; o que diferencia os momentos de sua obra e também o diferencia dos outros autores do idealismo é a maneira como o problema é formulado e como essa recuperação da totalidade é pensada.

Na versão final do romance, Hipérion, um grego moderno vivendo como um eremita, relata em uma série de cartas ao amigo alemão Belarmino sua juventude e seu amadurecimento no confronto com a experiência moderna da cisão e a tentativa de superá-la em uma totalidade. Essa cisão se dá em diferentes pares antagônicos: sujeito e objeto, indivíduo e mundo, natureza e cultura, mas é também vivida interiormente pelo indivíduo, enquanto ser racional e de sensação, ser moral e natural. Contrastante a esse sentimento moderno é o modelo grego: ali, os polos da simplicidade e da artificialidade, da natureza e da cultura, parecem ter se desenvolvido plenamente, sem que a humanidade caísse vítima de nenhuma das contradições citadas. É importante ressaltar essa confrontação com o paradigma grego e antigo, pois ele dá não só o tom nostálgico que permeia a obra, mas oferece também o horizonte de unidade e harmonia que o jovem Hipérion busca recuperar. Podemos traçar três grandes linhas nas quais Hipérion, o protagonista, busca restabelecer a totalidade harmoniosa antiga: a proximidade à natureza, a luta política para livrar a Grécia do domínio turco, reinstaurando um regime livre, e, por fim, o amor vivido entre o herói e Diotima. Todas essas instâncias são permeadas pela figura da beleza, que dá ao primeiro volume um tom luminoso e otimista.

Para Hipérion, a pátria não mais o fortalece, o que o leva a propor uma volta à natureza, identificada com inúmeros elementos. Esse retorno “[...] para o lugar de onde veio, para os braços da natureza [...]” (HÖLDERLIN, 2003, p. 12) aponta para um esquecimento dos homens, um esquecimento do que é cultura nele mesmo, para reencontrar, na natureza, o divino no homem. A figura do **retorno** a uma origem harmoniosa é também identificada com a infância e a negação de qualquer desenvolvimento no tempo: “[...] contemplei o ser humano [...] encontrei

dissonâncias surdas ou estridentes, só nas restrições simples da infância é que encontrei ainda as melodias puras.” (HÖLDERLIN, 2003, p. 41).

Essa vivência da plenitude também marca as duas grandes relações do herói: com seu amigo Alabanda e com a amante Diotima. A figura do amor que permeia essas relações é na verdade a grande realização da beleza. Para o autor alemão, a importância da beleza se dá no fato de encarnar o ideal do *en kai pan*, aquilo que é “Um e é Tudo”: Ao oferecer uma experiência efetiva de harmonia e unidade, a beleza se torna o paradigma de unificação que guia o protagonista; encarnada no amor, ela pode reconciliar o homem com o mundo e o eu com o seu outro.

O desenvolvimento do ideal da beleza culmina na última e mais intensa parte do primeiro volume: o célebre discurso de Atenas. Na companhia de Diotima, Hipérion visita Atenas e passa a discursar sobre o modelo grego e a causa daquilo que considera ser a excelência do antigo povo ateniense: a centralidade da experiência da beleza. Todavia, há também aí certo tom elegíaco: em meio à nostalgia depara também com as ruínas e com a distância desse paradigma grego. Mesmo assim se mantém otimista com os tempos vindouros, nos quais espera que natureza e cultura voltem a se reconciliar.

Por outro lado, encontramos no segundo volume um contrastante encaminhamento sombrio. Essa parte do romance é, sob uma óptica geral, a confirmação daquilo que Hipérion havia vislumbrado por um momento, mas tentado convencer-se do contrário: a impossibilidade de recuperar o ideal dos gregos de unidade tranquilamente, como harmonia, confirmando o percurso de Hipérion como o processo de perda da crença de que o paradigma grego possa ser recuperado em sua integridade.

Em um primeiro momento, Hipérion se junta novamente a Alabanda e se envolve na luta de libertação grega do domínio turco-otomano. O chamado do amigo parece acordá-lo para uma alternativa de maior ação e encarna a filosofia prática e moral de autores como Kant e Fichte, em contraste com a saída subjetiva e contemplativa que parecia ser o amor e a natureza do volume anterior. Se o engajamento em uma vida ativa enche-o de felicidade e o faz sentir-se animado pelo espírito divino, visando reinstaurar a Grécia pela via da ação, a perspectiva de um destino harmônico e ideal por meio da luta conjunta logo frustra Hipérion: aqueles que se juntaram a ele e Alabanda na guerra não estavam interessados no ideal de liberdade que animava os dois companheiros, eram saqueadores e assassinos, como aqueles contra os quais lutavam.

A partir daí tudo fica sombrio para Hipérion e o romance segue em um ritmo de perda e negatividade. Após o fracasso da luta e da separação de Alabanda, o protagonista ainda busca o amor de Diotima e sua última esperança de plenitude é também frustrada, quando recebe a notícia da morte da amada. Hipérion repassa o percurso de sua vida e se vê vazio, como um grande fracasso: nada fez e nada

completou, sua busca por um ideal que pudesse unificar a cisão como harmonia foi infrutífera. Por fim, depois de ser frustrado pela tentativa de plenitude amorosa e pelo engajamento na luta pela liberdade grega, Hipérion volta aos alemães, deparando com um povo bárbaro, ainda mais barbarizado “[...] pelo labor, pela ciência e pela religião [...]” (HÖLDERLIN, 2003, p. 159) incapaz de perceber a beleza. Ao fazer esse retrato da Alemanha de seu tempo, Hölderlin adiciona um elo a mais na cadeia de fracassos e frustrações de Hipérion.

Quando, no entanto, tudo aponta para a negatividade e para a escuridão, Hölderlin (2003, p. 165-166) finaliza o romance com uma visão de mundo grandiosa, surgida justamente desse vazio e desse conflito:

E mais uma vez voltei o olhar para a noite fria dos homens, e trêmulo, chorei de alegria por ser tão bem-aventurado e pronunciei as palavras que me pareceram apropriadas, mas elas foram como o crepitar do fogo que se ergue e deixa somente cinzas atrás de si.

[...] As dissonâncias do mundo são como a discórdia dos amantes. A reconciliação está latente na disputa e tudo o que se separou volta a se encontrar. As artérias se separam e retornam ao coração, e a vida una, eterna e fervorosa é tudo.

Essa síntese final oferece um novo paradigma para interpretarmos o livro, pois a totalidade é agora pensada a partir do conflito, e não de forma harmoniosa como o protagonista buscava até então, em suas fugas de todo enfrentamento e alteridade. Além disso, as palavras de Hipérion “[...] foram como o crepitar do fogo que se ergue e deixa somente cinzas atrás de si [...]”, não se tratando, então, de uma solução centrada e definitiva, mas entregue ao movimento que surge a partir da negatividade e dessa disputa entre os extremos, de tal forma que é no momento em que está mais desacreditado e dilacerado que Hipérion vislumbra o todo, afirmando uma unidade que se dá como diferença, uma totalidade dialética e trágica que só se dá na disputa.

Ora, essa nova concepção de totalidade, que se distancia do paradigma de harmonia da Grécia antiga e assume a condição cindida da Modernidade, não é de modo algum estranho à própria noção de romance: enquanto forma literária absolutamente moderna, ele é o campo no qual se dá de maneira emblemática a oposição complementar entre a constatação da perda de uma totalidade épica e a incessante tentativa de converter essa negatividade em uma positividade. Daí a célebre formulação de Lukács (2000, p. 55): “[...] o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” Esses dois pontos complementares encontram estrita ressonância no romance de Hölderlin: o diagnóstico de uma era marcada

pela cisão e pela perda da totalidade, mas ao mesmo tempo uma busca incessante por recuperar essa dimensão plena, em uma Modernidade na qual esse acordo entre indivíduo e mundo não é mais perfeito e a totalidade se dá sempre de forma fugidia, lançando o herói à errância.

Desse modo, essa fissura do mundo é incorporada na própria estrutura do romance, e é dela também que surge outra possibilidade de unidade, problemática e negativa, própria ao mundo moderno: é do fracasso da busca do nosso protagonista que surge uma nova compreensão da vida, na qual o conflito possa ser visto para além da mera negatividade. Como explica Silva (2006, p. 86):

Do romance brota, portanto, uma dissonância. De um lado, ele permite a constatação da nulidade da ação humana, mas, de outro, há um vislumbre de positividade, pois, enquanto “canto de consolo”, que propicia “a recordação e a esperança”, é a única configuração que possibilita uma reconciliação, problemática é verdade, entre atividade e contemplação, ou seja, entre o indivíduo e o mundo. E nesse aspecto, ele é uma forma possível, mais do que isso, necessária: é a situação transcendental da nossa época.

Deixando-nos vislumbrar a estrita consonância entre forma e conteúdo no livro de Hölderlin, observamos que tal elucidação da natureza da forma romanesca é também uma descrição válida para o desenvolvimento narrativo de *Hipérion*. Se essa nova e problemática noção de totalidade deve levar em conta os momentos negativos, sua alternância com os momentos positivos, e não mais dada de maneira imediata e harmoniosa, impõe-se o modelo narrativo como forma apropriada de expressá-la: as figuras sucessivas da totalidade passam a ser experimentadas em seu movimento. Ou seja, a exigência pela forma narrativa, e não de uma forma filosófica “convencional”, surge do próprio conteúdo de pensamento que busca expressão.

Essas duas dimensões complementares e dissonantes da forma romanesca se manifestam no romance de Hölderlin em dois planos temporais, que se mostram mutuamente necessários: por um lado, uma série de eventos da experiência de sua juventude que progressivamente se encaminha para um saldo de perda e de “nulidade da ação humana”; por outro, há o ponto de vista que pode ser dito “reflexivo”, do Hipérion que, depois de ter vivido os fatos, recorda-os, e nesse processo, interioriza-os em uma nova relação, dando outro sentido àquilo que parecia mera negatividade, integrando os momentos particulares em um todo significativo, que reconhece a alternância entre os extremos como condição mesma da vida, não uma mera reconciliação de oposições em busca de uma síntese, mas a própria experiência de totalidade entendida agora como mediação. É fundamental atentarmos para o caráter retrospectivo desse romance epistolar: quando escreve a primeira carta a Belarmino, todos os eventos, tanto as buscas quanto as frustrações,

já aconteceram, mas o sentido que eles vão adquirindo nesse encadeamento entre plenitude e falta ainda não. Essa dupla experiência da temporalidade se constitui assim em dois vetores de sentidos opostos: o plano da vida, que parte de uma imediatidade positiva e se encaminha para a perda, e o plano da narrativa poética, que a partir dessa negatividade aponta para uma nova positividade. Essa movimentação fica clara nas palavras do próprio protagonista, quando explica ao seu interlocutor a dinâmica de suas cartas: “[...] continuarei conduzindo-o lá para baixo, até as profundezas mais profundas de meu sofrimento, e então você, meu último ser querido!, ressurgirá comigo no lugar onde um novo dia brilhará para nós.” (HÖLDERLIN, 2003, p. 129).

Tudo se passa como se aquelas tentativas puramente positivas e harmoniosas, inspiradas no ideal grego, se mostrassem incapazes de dar conta de uma totalidade no âmbito moderno. Tais empreendimentos de unificação simples são progressivamente superados enquanto formas incompletas e inautênticas de compreensão do todo complexo. A sucessão no tempo, empreendida pela narrativa, compreende de forma mais matizada essa nova noção do todo, não mais como uma imediatidade etérea e extática. Como escreve Hölderlin (1994b, p. 24, grifo do autor) em uma de suas reflexões:

Fundamentalmente, o espírito deve habituar-se a não pretender alcançar, em cada momento singular, o todo almejado e a suportar a incompletude do instante. Seu prazer deve consistir em encontrar, de um instante a outro, a **medida e o modo exigidos pela coisa ela mesma**, até conquistar, por fim, o tom fundamental de seu todo.

Ao contrário, todavia, do que uma solução apressada parece supor, essas formas inautênticas e fracassadas não são apenas deixadas para trás, e anuladas; se em si mesmas elas se mostram falhas e limitadas, enquanto momentos do todo elas são necessárias. Essas oscilações devem ser mantidas em um nexos superior, poetizado pelo próprio romance.² Assim, ainda no início do segundo volume, Hipérion escreve a Belarmino:

² Aqui seria o caso de remeter a um fragmento de Hölderlin (1994b, p. 66 e 70), intitulado “Sobre a religião”, no qual discute os modos pelos quais os homens representam o nexos entre eles e o mundo. Tal nexos, superior à simples indignação e mais elevado, “não pode ser retomado nem no simples pensamento e nem na memória”, tais representações não “[...] são nem intelectuais nem históricas, mas intelectualmente históricas, ou seja, míticas, tanto no que concerne à sua matéria quanto à exposição.” Não cabe, no trabalho ao qual nos propomos aqui, desenvolver essa questão mais profundamente, mas é necessário ao menos apontar, e ter em mente, que algo dessa estrutura de representação, que une o particular recuperado pela memória (histórico) e o universal determinado pelo pensamento (intelectual), está em atividade na composição de *Hipérion*, ao apontar a inseparabilidade entre as vivências empíricas particulares do herói e um sentido superior e universal dado a elas na narrativa do ponto de vista da reflexão.

Por que lhe conto tudo isso e repito meu sofrimento, reavivando em mim a inquieta juventude? Não basta ter atravessado uma vez o que é mortal? Por que não fico calado na paz de meu espírito?

É porque, meu Belarmino, todo sopro de vida permanece sendo valioso para o nosso coração, porque todas as metamorfoses da natureza pura pertencem também à sua beleza. Nossa alma, ao se desfazer das experiências mortais e viver sozinha na calma sagrada, não é como uma árvore sem folhas? (HÖLDERLIN, 2003, p. 107).

O próprio infinito e divino precisa do finito e mortal para adquirir sua expressão própria, caso contrário é apenas uma “árvore sem folhas”. A ideia de que a totalidade deve assumir “[...] a tristeza do finito, a dor da separação e a pobreza da aspiração angustiada [...]” (TAMINIAUX, 1967, p. 177) possibilita o ensejo apropriado para analisar a escolha de Hölderlin pela forma epistolar, já que é por meio da própria expressão por cartas que esse nível de temporalidade parece adquirir voz.

A escrita epistolar: da imediatidade do sentimento à reflexão retrospectiva

No século XVIII encontramos os anos de ouro do romance epistolar, basta citar a clássica tríade Richardson, com *Pamela* e *Clarissa*; Rousseau, com *La nouvelle Héloïse*; e Goethe, com *Werther*. Tais romances epistolares não contam apenas entre os mais célebres de cada um dos respectivos autores, mas estão elencados entre os romances de maior sucesso de todo o século. Boa parte desse sucesso vinha do fato de que as cartas emanavam uma verdade do sentimento que parecia ter sido perdida pela artificialidade da literatura tradicional. Os livros se anunciavam, na maior parte das vezes, como um agregado de cartas genuínas, geralmente de amantes, que pareciam verter em tinta toda a autenticidade da subjetividade. Aliás, a noção de autenticidade constitui o fundamental: autenticidade das cartas, dos fatos e dos sentimentos (VERSINI, 1979, p. 50).

A sensação de que se leem cartas que “[...] são escritas enquanto os corações dos escritores deviam estar completamente envolvidos nos seus próprios assuntos [...] [que] abundam não só com situações críticas, mas com o que pode ser chamado de descrições e reflexões instantâneas [...]”, como diz Richardson (1985, p. 35) no prefácio a *Clarissa*, cria uma forte impressão de imediatidade do sentimento. “A drástica redução da mediação narrativa dá ao romance epistolar uma temporalidade essencialmente dramática [...]” (MATOS, 2009, p. 144), a figura do autor parece desvanecer, ao passo que são os próprios personagens que falam, contando a história ao mesmo tempo em que a vivem.

Hölderlin não deixou de notar essas possibilidades abertas pelo romance epistolar. Desde os esboços da época de Tübingen já encontramos a escolha pelas cartas como formato do romance e, apesar de não estar presente em todas as

versões, essa escolha se consolida na versão final. Uma referência é, sem dúvida, o *Werther* de Goethe, do qual empresta, além da forma epistolar, a monofonia: “[...] um só missivista escreve em geral para o mesmo destinatário que, no caso de receber as cartas, reage e mantém a correspondência, sem que tenhamos acesso a suas respostas.” (MATOS, 2009, p. 145).

Um primeiro ponto que parece importante analisar na escolha de Hölderlin é justamente essa fidelidade da forma epistolar ao sentimento. Como vimos, para o projeto de *Hipérion*, é importante que os momentos particulares, as dores e alegrias sejam colocados em evidência, já que é só a partir da vivência dessas experiências enquanto tais, reunidas em novo sentido, que se delinea sua noção de totalidade. Ora, esse recurso usado por Hölderlin permite que a vivacidade dos sentimentos do herói seja percebida em toda a sua força, dando um conteúdo particular, até mesmo de experiência empírica, a algo que, de outro modo, permaneceria como um mero conceito abstrato de totalidade, ou melhor, essa nova noção de totalidade só pode ser dita a partir de um âmbito que extrapole o conceito, incluindo o sensível e particular.

Esse deslocamento em direção à subjetividade e à interioridade é o que faz que no romance epistolar, mais do que o encadeamento de eventos em si mesmos, sejam os olhares sobre esses eventos, os sentimentos do herói em relação a eles, que adquiram a maior ênfase. Hölderlin (1994a, p. 1) estava ciente dessa mudança de foco dos eventos e ações para a interioridade do sentimento, característica do romance epistolar, e até mesmo roga ao leitor, no prefácio à penúltima versão de seu romance, consolar-se com boa esperança “[...] se tiver vontade de bocejar com a falta de ação exterior.”

Nesse movimento, no entanto, se junta à noção de imediatidade do sentimento o caráter digressivo enquanto característica própria do romance epistolar:

Em um romance habitual as digressões sobre temas filosóficos, políticos, sociais, interrompem ou suspendem de algum modo o progresso da intriga e é preciso uma habilidade muito grande para que o conteúdo filosófico faça corpo com os dados da fabulação; na carta, ao contrário, a digressão é admitida e se torna até mesmo um elemento de verossimilhança exterior. (CLAVERIE, 1921, p. 142).

É sem dúvida essa possibilidade de integrar debates filosóficos à narrativa que fez que tal gênero caísse no gosto dos filósofos-romancistas do século XVIII. Por essa razão, Versini (1979, p. 10) reconhece nesse tipo de romance “[...] duas vocações dominantes pouco conciliáveis à primeira vista: o didatismo e o sentimento.”

Hölderlin foi sensível a essa capacidade de transmissão de conteúdos filosóficos por meio de cartas. É preciso lembrar que, no próprio cenário alemão, a

composição de obras filosóficas estruturadas em cartas já era lugar-comum na época da redação de *Hipérion*: duas figuras importantes que participaram da formação de Hölderlin, tanto Schiller quanto Jacobi, com seus respectivos *Cartas sobre a educação estética do homem* e *Cartas sobre a doutrina de Espinosa*, já tinham feito esse recurso; mesmo que não houvesse aí um conteúdo propriamente narrativo, explicita-se ao menos o caráter “didático” da exposição por cartas. Tanto é que o próprio Hölderlin (1994b, p. 114) escrevia para seu amigo Niethammer dizendo: “[...] nem sempre estamos de acordo em nossas conversas [Hölderlin e Schelling], mas concordamos em que novas ideias podem ser apresentadas com maior clareza sob a forma de cartas [...]”, de tal maneira que o projeto onde buscava resolver o antagonismo entre sujeito e objeto, ao qual já fizemos menção, deveria chamar-se *Novas cartas sobre a educação estética do homem* em uma referência direta à obra de Schiller.³ É preciso levar em conta esse caráter “didático” e de transmissão de ideias no *Hipérion*, intrinsecamente ligado aos fatos narrativos, pois no próprio Hölderlin (2003, p. 11) temia “[...] que alguns o lerão como um compêndio, dando demasiada atenção ao *fabula docet*, enquanto outros não o levarão a sério e ambas as partes não irão entendê-lo [...]”; essa dimensão do *fabula docet*, algo como “a fabula ensina”, dá conta justamente dessa dimensão mais filosófica da obra.

Hölderlin, no entanto, parece levar esse procedimento analítico e digressivo ainda mais longe em seu romance, pois as cartas são escritas de um ponto de vista retrospectivo. Aqui encontramos a radicalidade e a originalidade poética do romance de Hölderlin, que permite integrar os dois planos narrativos: a importância dos momentos particulares, dos eventos enquanto tais, e também a doação de um sentido superior a tais momentos, reconstituindo por meio da recordação e da reflexão uma positividade a partir da negatividade. Por essa razão, diz Ryan (1961, p. 31), “[...] o real acontecimento do romance é o próprio processo de narrativa, conduzido por meio de uma sutil estratificação temporal.”

Por outro lado, esse é o caráter que distancia *Hipérion* da tradição do romance epistolar. Basta recordarmos a comparação com o *Werther*: se há entre os dois romances algumas semelhanças, essa perspectiva distante do narrador os difere completamente. Esse distanciamento da imediatidade espontânea do sentimento e a reincorporação do processo de mediação histórica e reflexiva em seu romance é sem dúvida a razão principal pela qual *Hipérion* é desconsiderado nas grandes críticas sobre o romance epistolar dos séculos XVIII e XIX (STIENING, 2005, p. 2).

Em contrapartida, poderíamos nos perguntar se o próprio deslocamento para a interioridade, o caráter analítico do romance epistolar, não significa também a retomada da mediação reflexiva que aquela imediatidade do sentimento parecia

³ Em certo sentido, não seria absurdo considerar que *Hipérion* cumpriria, a seu modo próprio, o projeto dessas *Novas cartas*, levando em conta que elas nunca foram publicadas.

dissolver; a ilusão de uma imediatidade emotiva não ignoraria que toda carta, pela própria linguagem, é uma operação de objetivação da reflexão? Há certo tom de ambiguidade na intenção de imediatidade do sentimento na escrita epistolar, quase um “recalque” do processo reflexivo que lhe é inerente. Nesse sentido, poderíamos dizer que *Hipérion* expõe esse processo implícito, dando ênfase ao caráter reflexivo da subjetividade epistolar. Se por um lado, então, *Hipérion* está definitivamente deslocado de seus semelhantes do século XVIII; por outro, também podemos dizer que Hölderlin, conferindo à estrutura rememorativa da reflexão o lugar central na narrativa, “[...] deu continuidade ao desenvolvimento da forma epistolar com seu romance.” (STIENING, 2005, p. 3).

Logo, a forma epistolar é no romance de Hölderlin a ponte que liga a importância dos momentos particulares, da cadeia de alegrias e fracassos de Hipérion que constitui o primeiro plano temporal, a um sentido superior dado a todo esse processo, que permite a sua resignificação, mediante um movimento de recordação reflexiva, constituindo seu segundo plano. Desse modo, é a carta que permite, por sua dinâmica particular, a produção de um novo sentido para os fatos relatados, pois é capaz de exprimir, no próprio processo da escrita, a descoberta desse ponto de vista da reflexão, por meio da recordação. Como afirma Ryan (2002, p. 177):

O romance expõe assim na perspectiva dos relatos da recordação um processo de reflexão, de tal modo que o narrador precisamente no narrar e através do narrar produz outra relação aos acontecimentos expostos e, a partir daí, outra compreensão de si. Na tomada de consciência retrospectiva suas recordações são integradas a uma nova totalidade e continuidade.

Do ponto de vista literário, é como se Hölderlin, em uma interessante operação formal, assimilasse a figura do editor, tão comum no romance epistolar, à própria figura do protagonista. Se era um suposto editor, em romances como o *Werther*, que reunia as cartas de modo a dar-lhes algum sentido, preenchendo lacunas e oferecendo informações ali onde elas faltavam, no romance de Hölderlin é Hipérion mesmo, porém do ponto de vista retrospectivo, que opera essa nova doação de sentido ao material do passado. Logo, o plano temporal mais imediato, que corresponderia à temporalidade do romance epistolar clássico, é marcado pelo mesmo tom de sofrimento e encaminhamento negativo que encontramos no romance epistolar tradicional; como vimos, no entanto, reconhecemos em *Hipérion* uma duplicação desse plano marcado pela negatividade que é então recordado, não apenas como mera repetição, mas com uma doação positiva de sentido àquilo que surgia primeiramente apenas como fracasso. É esse procedimento reflexivo-poético em atividade no romance de Hölderlin que faz que *Hipérion* não seja apenas um processo de perda, mas também uma integração desse processo em uma nova totalidade, de caráter formativo e positivo, no qual o narrador avança a outra

compreensão de si e do mundo mediante um aprendizado conduzido pelo processo narrativo, de tal modo que extrai, como diz Mazzari (2003, p. 8) na apresentação à edição brasileira, “[...] das ruínas da história individual e coletiva o sentido mais elevado [...]”; passa a ser possível discutir no *Hipérion* a exposição também de uma espécie de *formação*, que faz que o romance de Hölderlin tangencie também outra tradição romanesca do século XVIII: a do *Bildungsroman*.

A *Bildung* poética de Hipérion: o aprendizado do negativo

Seria muito difícil, para não dizer impossível, delimitar exatamente o que constitui o gênero do romance de formação. O termo, cunhado por Karl Morgenstern (1988, p. 64 apud MAZZARI, 2010, p. 99), em uma conferência de 1810, intitulada *Sobre o espírito e a relação de uma série de romances filosóficos*, será definido pelo próprio autor de maneira clara em uma conferência posterior, *Sobre a essência do romance de formação*, na qual afirma:

Ele deverá se chamar romance de formação, em primeiro lugar e sobretudo por causa do assunto, porque ele representa a formação do herói em seu começo e em seu desenvolvimento, até um certo estágio de aperfeiçoamento; mas, em segundo lugar, também porque, exatamente através dessa representação, ele fomenta a formação do leitor, numa medida mais ampla do que qualquer outra espécie de romance.

É bem verdade que antes do fim da segunda metade do século XVIII já encontrávamos romances nos quais a edificação de um personagem era tematizada, mas essa se caracterizava por um desenvolvimento simplesmente quantitativo: o herói se enriquece e se afirma, mas não se transforma, os desafios do mundo que lhe põem à prova servem precisamente para não mudá-lo, para confirmar aquilo que era, desde o princípio, a sua própria essência, em uma absoluta identidade consigo mesmo; “[...] o martelo dos acontecimentos não fragmenta nem forja nada, ele apenas prova a solidez do produto já fabricado. E o produto suporta a prova.” (BAKHTIN, 1998, p. 230).

Por isso mesmo, o tempo não deixa rastros nessa literatura: é somente com o romance de aprendizagem e formação que passa a existir certo devir do homem. Tal temática, na qual o tempo “[...] deixa uma marca profunda e indelével no próprio homem e em toda a sua vida [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 238), surgirá de maneira marcante na Alemanha do século XVIII. Essa problemática que relaciona questões como o aprimoramento individual e o aperfeiçoamento do gênero humano tem muitas variantes no pensamento alemão, mas encontra, sem dúvida, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, *Bildungsroman* por excelência, uma de suas exposições exemplares, a qual será seguida por esforços semelhantes de Jean Paul, Novalis e Tieck.

De maneira geral, tais romances encontram o desenvolvimento da personagem mediante seu embate conflituoso com o mundo. Daí a célebre colocação de Hegel (2000, p. 328), de que as personagens do romance

[...] se encontram, enquanto indivíduos com seus fins subjetivos do amor, da honra, da distinção ou com seus ideais de melhoria do mundo, em oposição a esta ordem subsistente e à prosa da efetividade, as quais lhes colocam, de todos os lados dificuldades no caminho [...]. Mas essas lutas no mundo moderno nada mais são do que os anos de aprendizado.

É evidente que Hölderlin teve sempre alguma ideia de *Bildung*, enquanto formação e cultura, presente no percurso de *Hipérion*, pois desde o *Fragment von Hyperion* tal termo já aparecia:

Há dois ideais de nossa existência: um estado da mais alta simplicidade, onde nossos carecimentos concordam mutuamente consigo mesmos e com nossas forças e com tudo aquilo com que estamos ligados, **pela mera organização da natureza**, sem nossa interveniência, e um estado da mais alta cultura [*Bildung*], onde o mesmo ocorreria com conhecimentos e forças infinitamente multiplicados, **pela organização que nós estamos aptos a dar a nós mesmos**. A órbita excêntrica que o ser humano percorre, em sua escala universal e individual, de um ponto (da mais ou menos pura simplicidade) ao outro (da mais ou menos acabada cultura [*Bildung*]), parece, **nas suas direções essenciais**, sempre igual a si mesma. (HÖLDERLIN, 1994a, p. 1, grifo do autor).

Essa ideia de uma órbita excêntrica, entre extremos da mais alta simplicidade e da mais alta cultura, estará presente até o prefácio da penúltima versão e não seria exagero compreender que tal plano dá também as diretrizes do desenvolvimento da versão final.

É certamente a presença dessa temática da formação no romance, como polo de extrema cultura e desenvolvimento, mas também como um caminho em direção à perfeição, que fez que autores reiteradamente confrontassem *Hipérion* com o gênero do romance de formação, seja para incluí-lo, seja para excluí-lo. Nesse sentido, a interpretação de Dilthey (1922) é incontornável, pois tem papel histórico fundamental: além de consolidar o termo *Bildungsroman*, antecipa a descoberta de Hölderlin no século XX.

A análise de Dilthey (1922, p. 394) procura incluir *Hipérion* no mesmo solo do *Meister* de Goethe, mas não deixa de notar, a todo momento, sua estranheza nesse cenário. Tal estranhamento já fica evidente na própria comparação com o *Meister*: “[...] a tarefa de Goethe era a história de um homem se formando para a vida ativa [...]; o herói de Hölderlin é a natureza heroica, esforçando-se para fazer efeito sobre o todo, mas finalmente apenas sendo reenviada a seu próprio

pensamento e poetizar.” Essa diferença entre o destino do herói goethiano, que é por fim incorporado a uma estrutura ativa e social do mundo, e Hipérion, que parece terminar como um eremita, interiorizado no pensamento e na poesia, fica ainda mais evidente quando Dilthey (1922, p. 398-399) aponta que *Hipérion* “[...] é uma história de formação no curso da qual a força do protagonista parece antes destruída.” Assim, ao contrário do saldo positivo, de acúmulo de forças, que o *Bildungsroman* tradicional parece oferecer, o romance de Hölderlin contrasta com seu encaminhamento sombrio e negativo, ao herói plástico e otimista ele opõe um herói elegíaco.

Apesar, no entanto, de *Hipérion* carregar elementos estranhos a essa tradição, Dilthey (1922) não o exclui dela, pois sua apreensão da essência da vida enquanto uma trilha oscilante por dissonâncias caracteriza um aprendizado universal proveniente das vivências pessoais, relatado pelo personagem após o curso dos eventos. Além disso, aquilo que no romance é estranho à história do *Bildungsroman* acaba por garantir seu lugar promissor: ele “[...] nos leva do tempo de *Wilhelm Meister*, *Ofterdingen*, e *Sternbald* àquele de Hegel, Schopenhauer, e Nietzsche.” (DILTHEY, 1922, p. 405).

Em contrapartida, essa inclusão de *Hipérion* em meio a outros romances de formação está longe de ser algo aceito na crítica literária e foi negada de forma reiterada ao longo do século XX. Há dois argumentos complementares usados por essa crítica que permitem que retomemos algumas características formais importantes da redação do romance de Hölderlin: enquanto uma delas parece não considerar toda a operação formal do romance, a outra definitivamente problematiza o pertencimento de *Hipérion* a essa tradição.

Uma primeira crítica aponta para o fato de que a estrutura epistolar, centrada em um eu, acaba por dissolver a estrutura de sentido que é esperada de um *Bildungsroman*. O romance de Hölderlin renunciaria ao distanciamento entre narrador e herói quando é justamente essa distância “[...] que apoia e necessariamente condiciona o desenvolvimento de uma história de formação.” (SELBMANN, 1994, p. 77). A perspectiva elegíaca, apesar de criar uma identificação com leitor, não seria o bastante para caracterizar um processo de formação. Seria necessário o distanciamento de um narrador que não participasse, ele mesmo, dos eventos individuais do personagem.

Ora, a partir do que já expomos, é possível observar que tal crítica não reconhece a operação propriamente formal do romance de Hölderlin, a saber, aquela “sutil estratificação temporal” que torna o próprio ato de narrativa um segundo acontecimento do romance e que permite incorporar os momentos particulares, sobretudo negativos, em um sentindo superior, reconstituindo uma nova totalidade. Desse modo, o ponto de vista retrospectivo não chama apenas à identificação com os acontecimentos particulares da vivência de Hipérion, mas é ele mesmo uma

nova significação desses acontecimentos, permitindo ao romance não ser apenas um lamento, mas um vislumbre genial da inseparabilidade das dissonâncias na vida moderna, reunindo-as e conservando-as enquanto características pelas quais o próprio todo se realiza. Nesse sentido amplo, podemos certamente considerá-lo um romance de formação.

É por meio desse recurso que Hipérion consegue reviver a experiência da totalidade, não mais ao modo harmônico do modelo grego, mas lançando outro olhar sobre as dissonâncias da vida. O herói, por fim, consegue atingir certa serenidade, pois descobre o destino da finitude: é somente pela mediação do espírito que “[...] a dissolução das dissonâncias num certo caráter [...]” (HÖLDERLIN, 2003, p. 11), objetivo traçado ainda no prólogo, pode ocorrer para o homem moderno; como escreve ele a Belarmino, já de um ponto de vista distante, ao reconsiderar os acontecimentos: “[...] desde então, muitas coisas mudaram em meu olhar e tenho em mim paz suficiente para permanecer sempre tranquilo, ao observar a vida humana Oh, amigo! Por fim, o espírito nos reconcilia com tudo.” (HÖLDERLIN, 2003, p. 107). Essa reconciliação ocorre pelo próprio processo de narrativa, mas está ligada de forma determinante ao nível particular da inescapável experiência fragmentária e conflituosa da modernidade. Ao exprimir essa oscilação inerente à totalidade por meio de dissonâncias harmônicas, tal mediação, por sua natureza mesma, não é nunca absoluta e definitiva, mantendo-se em um movimento constante entre os altos e baixos do livro.

É nesse ponto, no entanto, que Hipérion se distancia da tradição do *Bildungsroman*: em vez de reconstituir seu destino enquanto uma linha, Hipérion “[...] articula seu curso de vida como um agitado alto e baixo, que não se orienta a um fim, seguindo antes o ritmo de natureza e história do que as etapas de um processo de formação [...]” (SELBMANN, 1994, p. 78); ou seja, mesmo quando não está no nível dos acontecimentos particulares vividos, aquilo que denominamos o primeiro nível temporal, mais próprio ao romance epistolar, mas se encontra do ponto de vista do narrador, dotado de distanciamento, Hipérion não reconstitui seu destino de maneira retilínea e progressiva, mas enquanto uma constante oscilação entre extremos.

Ora, tal crítica capta precisamente a especificidade de *Hipérion* no interior da tradição do romance de formação: seu desenvolvimento “[...] não é um avanço e um ciclo contínuos – ele sempre varia entre novos altos e baixos.” (JACOBS, 1983, p. 121). Se ocorre de fato em *Hipérion* um processo de desenvolvimento e formação do personagem mediante a vivência desses extremos, Ryan (1961, p. 34) conclui que “[...] nem a estrutura da reflexão, determinante para a forma do romance, nem o sentido e objetivo do desenvolvimento do herói se deixam captar pela habitual categoria do assim chamado romance de formação.”

Logo, ao contrário do progresso típico do *Bildungsroman*, não encontramos em *Hipérion* um desenvolvimento progressivo com vistas a um fim determinado e fixo, algo que a noção de órbita excêntrica já deixava claro: o ponto da mais alta formação e cultura [*Bildung*] constitui apenas um dos polos, não o destino definitivo e único. Nesse sentido, a crítica de Selbmann (1994, p. 76), segundo a qual “Hipérion não é um herói burguês de formação, mas a figura de um poeta e de um professor [...]”, aponta para uma questão importante do romance: ele se distancia da noção de homem concebida por Goethe, por exemplo, e trata, antes de tudo, da formação do poeta e do papel da poesia no mundo moderno enquanto possibilidade de expressão dessa órbita excêntrica e aproximação infinita e sempre provisória da dissolução das dissonâncias. Como diz Ryan (1961, p. 33), “[...] nessa ‘dissolução das dissonâncias’ funda-se a visão posterior de Hölderlin do procedimento do poeta. Em *Hipérion* são deitados, nesse sentido, os fundamentos de sua poesia posterior.” As cartas do herói são assim o próprio registro do aprendizado do poeta, realizando o destino mesmo que Diotima anunciará ao se despedir do herói: “Jovem aflito! Logo, logo, será mais feliz. Seus louros não estão maduros e suas murtas desflorescem, pois vai ser o sacerdote da natureza divina, e em você **já germinam os dias poéticos.**” (HÖLDERLIN, 2003, p. 155, grifo nosso).

Concluimos que *Hipérion* circunscreve de maneira um tanto quanto peculiar as tradições do romance epistolar e do *Bildungsroman*. Se certo tom de imediatidade e dramaticidade dos sentimentos parece ligá-lo aos modelos mais tradicionais de romance por cartas, fazendo-nos acreditar que lemos o relato de um grande sofrimento em direção ao fracasso e ao desespero, um segundo olhar revela um distanciamento do narrador e um processo de formação constituído a partir do olhar retrospectivo sobre esses fatos da juventude, de tal modo que se revela um aprendizado fundamental sobre a própria vida, mas antes focado em uma órbita excêntrica e não em um desenvolvimento progressivo. Esquemáticamente, tudo se passa como se ali onde *Hipérion* se alia mais à tradição do romance epistolar, ele se distancia do *Bildungsroman*, e vice-versa, sem nunca se confundir com nenhum desses extremos: o próprio romance trilha uma órbita excêntrica entre os extremos da mais alta simplicidade, do sentimento e da imediatidade características das epístolas, e da mais alta *Bildung*, da cultura e da formação, conferida por um olhar reflexivo e paciente. Tais extremos, intrínseca e necessariamente relacionados, compõem as características essenciais do romance e de um pensamento da totalidade que só se expressa mediante a oscilação entre os polos da reflexão e do sentimento, de tal modo que Hölderlin (2003, p. 11) dizia ainda no prólogo do romance:

Quem apenas cheira minha planta não a conhece e quem a colhe apenas para estudá-la também não a conhece.

A dissolução das dissonâncias num certo caráter não é algo para a simples reflexão, nem para o prazer vazio.

Por isso mesmo, notamos que tais categorias literárias são incapazes de esgotar a complexidade formal da obra de Hölderlin; como define Bertaux (1984, p. 26): ela “[...] é incomparável a qualquer outra obra do mundo da literatura e inclassificável em qualquer categoria convencional.” No entanto, a discussão sobre esse seu pertencimento excêntrico acaba por nos permitir realçar a sua especificidade e melhor compreender a complexa estruturação do tempo, a partir da recordação reflexiva, que está em jogo no romance.

Nesse sentido, ao oscilar entre as formas, sem nunca assumi-las definitivamente e de maneira integral estilisticamente, *Hipérion* é, de fato, como muitos críticos atentaram, uma obra não resolvida e até mesmo falha em alguns pontos. Mas essa crítica de sua incompletude rapsódica, que o taxou com o estigma de “[...] um tecido multicolor de sensações, pensamentos, fantasias e sonhos [...]” dotado “[...] de um idioma exuberante mas que nada diz [...]” (MANSO apud PAU, 2008, p. 205), acaba por dizer muito do próprio projeto de *Hipérion* e de sua expressão romanesca. Sendo a originalidade do romanesco justamente a combinação de unidades subordinadas relativamente independentes e o romance “[...] o único gênero nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 398), não seria essa peculiar obra de Hölderlin, ao incorporar tanto a cisão característica da era moderna, quanto a sempre fracassada tentativa de superá-la de forma definitiva, à sua própria estrutura e sentido, um de seus mais genuínos filhos? O poeta coloca em jogo, por meio de seu romance, as imensas contradições entre as expectativas e os resultados da Modernidade. Se em um sentido, Hipérion se debruça sobre o passado lamentando a perda de uma unidade fundamental, com um tom elegíaco e melancólico; em outro, nos fracassos das promessas de totalidade não realizadas, abre-se para o futuro, para a proposta de um novo início e tempo, encontrando uma nova expressão dessa mesma totalidade perdida; como diz Dilthey (1922, p. 399), “[...] seu esforço para avançar em direção a novas possibilidades constitui a substância da grandiosidade de Hölderlin. Nisso ele preparou o caminho para os tempos modernos [...]”, do espírito que assume a sua errância, em um mundo sem a possibilidade de uma totalidade harmoniosa. A Modernidade, de uma certa maneira, começa ali onde esse curioso romance hesita, conduzindo-nos ao nosso tempo.

FRANCESCHINI, P. A. C. Hölderlin and the *terra incognita* of the novel: the eccentric belonging of *Hyperion* to the novel tradition in the 18th Century. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.13-34, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *This essay proposes an investigation of the close connection between the dialectical conception of totality developed by Hölderlin in his novel Hyperion or The Hermit in Greece and its own expression in the form of the novel in the 18th century. By shifting the analysis mainly to a formal problem, the purpose is to show that the difficulty of the critical reception to fit this work of the German poet into the categories of the epistolary novel and of the Bildungsroman is a symptom of the complex time stratification that structures the book. However, rather than being a mere composition deficiency, it is possible to recognize in its eccentric outline, which is tangential both to the immediacy and to the retrospective distance, the expression of a notion of totality that links the particularity of the feeling to the universality of reflection from an experience of a conflictive and fragmented modernity, bringing forth from the failure of an harmonious unification a new possibility of breaking up the dissonances.*

■ **KEYWORDS:** Hölderlin. Novel. Bildungsroman. German literature. German idealism.

Referências

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr., Helena Nazário e Homero de Andrade. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

BERTAUX, P. **Hölderlin – Variationen.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

CLAVERIE, J. **La jeunesse d’Hölderlin jusqu’au roman d’Hypérion.** Paris: Félix Alcan, 1921.

DILTHEY, W. **Das Erlebnis und die Dichtung.** Leipzig: Verlag B. G. Teubner, 1922.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética II.** Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000.

HÖLDERLIN, F. **Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden:** Band 3: Die Briefe. Briefe an Hölderlin. Dokumente. Frankfurt am Main: Deutsch Klassiker Verlag, 1992.

_____. Apresentação do fragmento de 1793 e Prefácio da penúltima versão de “Hipérion”. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: TORRES FILHO, R. R. Textos esclarecem

a filosofia de 'Hipérion'. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 maio 1994a. Caderno Cultura, Ano 14, n. 716, p. 1.

_____. **Reflexões**. Tradução de Marcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994b.

_____. **Hipérion ou O eremita na Grécia**. Tradução de Erlon José Paschoal e prefácio de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

JACOBS, J. **Wilhelm Meister und seine Brüder**: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MATOS, F. O solilóquio de Werther. In: WERLE, M. A.; GALÉ, P. F. (Org.). **Arte e filosofia no idealismo alemão**. São Paulo: Barcarolla, 2009. p. 141-149.

MAZZARI, M. V. Prefácio. In: HÖLDERLIN, F. **Hipérion ou O eremita na Grécia**. Tradução de Erlon José Paschoal e prefácio de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Nova Alexandria, 2003. p. 7-8.

_____. **Labirintos da aprendizagem**: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Ed. 34, 2010.

PAU, A. **Hölderlin: El rayo envuelto en canción**. Madrid: Trotta, 2008.

RICHARDSON, S. **Clarissa, or the history of a young lady**. London: Penguin Books, 1985.

ROSENFELD, A. Notas sobre *Hypérion e Empédocles*. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: Ed. UNICAMP, 1993. p. 29-44.

RYAN, L. **Friedrich Hölderlin**. Stuttgart: Metzler, 1961.

_____. Hyperion oder der Eremit in Griechenland. In: KREUZER, J. (Org.). **Hölderlin-Handbuch**: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2002. p. 176-197.

SELBMANN, R. **Der deutsche Bildungsroman**. Stuttgart: Metzler, 1994.

SILVA, A. A. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 29, n. 1, p. 79-94, 2006.

STIENING, G. **Epistolare Subjektivität**: das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“. Tübingen: Niemeyer, 2005.

TAMINIAUX, J. **La nostalgie de La Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand**: Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel. La Haye: M. Nijhoff, 1967.

VERSINI, L. **Le roman épistolaire**. Paris: PUF, 1979.

Recebido em 28/11/2013

Aceito para publicação em 15/07/2014



FIGURAÇÕES DO BOM MERCADOR EM *THE MERCHANT OF VENICE*, *THE LONDON MERCHANT* E *NATHAN DER WEISE*

Daniela Mercedes KAHN*

- **RESUMO:** Este artigo enfoca a representação do comerciante, colocando em diálogo as peças *The merchant of Venice* (1600), de William Shakespeare, *The London merchant* (1731), de George Lillo, e *Nathan der Weise* (1779), de Gotthold Ephraim Lessing. O pano de fundo da comédia inglesa é a movimentada cena renascentista italiana, sobretudo a veneziana, em que circulam pessoas de países, raças, posições sociais e crenças religiosas distintas. *The merchant of London* (1731), do também inglês George Lillo, remete, por sua vez, ao cenário de consolidação das instituições burguesas de uma classe média inglesa urbana que se delinea quase um século e meio depois. Finalmente, a Jerusalém das Cruzadas, com seus enfrentamentos bélicos entre cristãos, muçulmanos e judeus, que constitui o cenário de *Nathan der Weise*, fornece o distanciamento histórico e geográfico conveniente para a representação de conflitos raciais e religiosos da contemporaneidade de Lessing. A caracterização favorável e o protagonismo do mercador nos textos elencados são indícios da crescente visibilidade da burguesia mercantil dentro de contextos tão distintos como a Inglaterra renascentista, a Inglaterra das primeiras e a Alemanha das últimas décadas do século XVIII.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Teatro e sociedade. Ascensão da burguesia comercial. *The merchant of Venice*. *The London merchant*. *Nathan der Weise*.

Nathan der Weise (1779) é um poema dramático de autoria de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), um dos escritores mais representativos da ilustração alemã, conforme atesta, entre suas outras realizações literárias, o pioneirismo da sua obra teatral. Segundo Anatol Rosenfeld (1993), é com ele que a dramaturgia alemã do século XVIII começa a se emancipar das concepções do classicismo francês impostas a ela por Gottsched, dando início a um teatro genuinamente nacional dedicado às questões da classe média em ascensão. Com efeito, é de Lessing a primeira tragédia burguesa alemã, *Miss Sara Sampson* (1755), escrita na esteira da obra pioneira do gênero, *The London merchant* (1731), do inglês George Lillo.

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo – SP – Brasil. 01303-0110 – danielak@ig.com.br

No caso de *Nathan der Weise*, o diálogo com a peça de Lillo não se dá pela via do gênero. Ele provém da ênfase na temática da ética mercantil e no destaque dado à figura do comerciante nas duas obras. São aspectos que já se esboçam em *The merchant of Venice* (1600), o texto precursor de Shakespeare, razão pela qual também ele integra o *corpus* dessa exposição.

Antes de tudo, convém lembrar que o negociante emerge como um dos atores significativos da nova burguesia europeia, graças à expansão internacional do comércio marítimo e terrestre, durante o período das grandes navegações.

No decorrer do século XVIII, a ascensão dos extratos médios do velho continente resulta num aumento de visibilidade dos seus representantes também no campo cultural. A sua presença destacada nesse âmbito coincide com a busca de formas próprias de expressão artística que façam jus aos seus anseios, suas necessidades e seus conflitos de classe. Nesse novo cenário, cabe à Ilustração difundir, por intermédio da literatura, os valores morais dessa classe média emergente, em oposição aos da nobreza, anteriormente veiculados pela literatura palaciana (HEROLD; WITTENBERG, 1983, p. 36).

No caso particular do teatro, conforme constata o estudioso Willi Bolle (LENZ, 1983, p. 20), “[...] a emancipação da dramaturgia burguesa no século XVIII – francesa, inglesa e alemã – traduz-se por uma revisão radical da poética dos gêneros.” Ela se dá no contexto da profunda mudança na poética dos gêneros, que faz das questões de classe média o centro do espetáculo. Ela é, por sua vez, resultado do avanço no processo de conscientização da burguesia que passa a rejeitar a comédia e a tragédia tradicionais em virtude do seu comprometimento com a ideologia absolutista (LENZ, 1983, p. 20).

Em sua *Teoria do drama burguês*, Peter Szondi (2004) desenvolve essa mudança de concepção, que incide diretamente sobre a chamada cláusula dos estados de Aristóteles. Ele demonstra que, de acordo com a interpretação dos autores renascentistas e clássicos, a tragédia era uma prerrogativa das classes nobres e dominantes, ao passo que a comédia tratava dos assuntos particulares das classes baixas.¹

Ao aumento do prestígio da burguesia no cenário social correspondeu, portanto, uma expressiva mudança hierárquica no domínio da representação teatral. Ela sinaliza o advento de novos gêneros como a tragédia burguesa e a comédia sentimental, cuja temática privilegia questões relativas aos extratos médios em ascensão a cujas fileiras pertencem os seus protagonistas preferenciais.

¹ De acordo com Szondi (2004, p. 39-52), essa interpretação dos preceitos da representação aristotélica resulta, no entanto, de uma interpretação equivocada do filósofo grego. Ao tratar do assunto na *Poética*, Aristóteles estaria apenas distinguindo dois modos de representação, sem vinculá-los a determinados estratos sociais.

As figurações do mercador nos três textos aqui elencados (dois ingleses e um alemão), entretanto, demonstram igualmente que a ascensão da burguesia comercial da Era Moderna se deu em momentos diferentes e por processos diversos na Inglaterra e na Alemanha. Personagens como Antonio e Shylock de *The merchant of Venice* atestam a relevância e a visibilidade atribuídas pela dramaturgia inglesa a figuras representativas da classe média já no período do Renascimento. A peça de Lessing segue uma tendência oposta: sua referência é a incipiente burguesia alemã que, no final do século XVIII, ainda está em busca da sua identidade e do seu espaço social.

Na comédia shakespeariana, o tema do mercador virtuoso se desenvolve contra o pano de fundo da transição de um modelo econômico feudal para uma economia de mercado, conforme constata a antropóloga Melanie Long (2012).

De acordo com ela, o microcosmo social de *The merchant of Venice* é o modelo de uma sociedade moderna em estágio inicial por meio do qual o dramaturgo explora não apenas o tema evidente do antissemitismo, como também a face econômica de uma Europa em processo de transformação: “Em *The merchant of Venice*, Shakespeare cria um modelo microcômico da sociedade moderna precoce por meio do qual ele explora não apenas o tema prontamente evidente do antissemitismo, como também a transformação da face econômica da Europa.”² (LONG, 2012, p. 1, tradução nossa).

O confronto do sistema de valores feudal com a racionalidade das instituições e das leis da recente sociedade renascentista ocorre numa conjuntura em que as camadas burguesas urbanas ganham visibilidade naquelas cidades europeias que experimentam a expansão do mercantilismo, do comércio urbano e das operações financeiras. Embora a economia de livre mercado tenha florescido inicialmente em terras inglesas, para Long (2012, p. 2, tradução nossa) a ambientação da peça em Veneza não é acidental, uma vez que as cidades-Estado italianas eram os centros urbanos mercantis mais desenvolvidos da Europa naquele momento: “Embora a economia de livre mercado tenha florescido inicialmente em terras inglesas, *The merchant of Venice* se passa em Veneza ao invés, e por uma razão óbvia. As cidades-Estado italianas, incluindo Veneza, representavam os centros mercantis urbanos mais desenvolvidos da Europa.”³

A convivência dessas duas ordens sociais no espetáculo origina o entrelaçamento de duas tramas distintas: o inusitado acordo de empréstimo firmado

² “In *The merchant of Venice*, Shakespeare creates a microcosmic model of early modern society through which he explores not only the readily evident theme of anti-Semitism, but also the changing economic face of Europe.”

³ “Although the free market’s first green shoots were sprouting in England, *The merchant of Venice* is set in Venice instead, and for an obvious reason. The Italian city-states, including Venice, featured the most developed of Europe’s mercantile city centers.”

entre o mercador Antonio e Shylock e a história do contrato nupcial de Pórcia e Bassânio.

Enquanto as transações financeiras aparecem associadas ao espaço veneziano, na retirada Belmonte da herdeira Pórcia, ganham relevo os contratos matrimoniais. Não por acaso, predominam no primeiro caso os espaços públicos (a rua, o tribunal), por onde transitam pessoas de países, raças, posições sociais e crenças religiosas distintas, concomitante a um fluxo igualmente constante de mercadorias e moedas. A esses cenários públicos Belmonte se opõe enquanto propriedade privada, onde circulam apenas patrões, criados e hóspedes.

Com o intuito de prover de fundos o seu amigo Bassânio, para que esse possa candidatar-se à mão de Pórcia, o mercador se torna fiador de um empréstimo de três mil ducados, junto ao judeu Shylock. Antonio e Shylock representam, respectivamente, as duas atividades diretamente responsáveis pela vida econômica da próspera cidade-Estado italiana: o comércio e a agiotagem. Assim sendo, o ajuste que compromete o mercador veneziano a pagar uma libra de carne do seu próprio corpo, caso não consiga cumprir o prazo contratual, não é apenas ditado por motivos pessoais, religiosos e raciais; ele é igualmente fruto de uma acirrada disputa por espaço no concorrido mercado de empréstimos. Shylock não faz nenhum segredo disso ao declarar: “Odeio-o porque é um cristão, / **Mais ainda porque na sua baixa inépcia / Empréstimo dinheiro grátis e obriga-nos a baixar / A taxa dos juros aqui em Veneza**”⁴ (SHAKESPEARE, 2002, p. 13, grifo nosso).

De posse do dinheiro, Bassânio segue para Belmonte a fim de disputar a mão de Pórcia. Por causa da exigência do seu falecido pai, a moça só poderá desposar o candidato que souber escolher entre três escrínios (um de ouro, o outro de prata e o terceiro de chumbo), aquele que abriga a foto da herdeira.

Ao contrário dos outros pretendentes, Bassânio elege o cofre de chumbo, conquistando, dessa forma, o direito à mão da moça. É significativo que o escrínio de chumbo seja escolhido justamente pelo mais pobre dos numerosos pretendentes da fidalga. Mesmo porque, à primeira vista, a sobriedade do metal apresenta pouca afinidade com a natureza pródiga do jovem.

Toda a riqueza de Bassânio, no entanto, se resume ao sangue que lhe corre nas veias. Sendo assim, a sua preferência pelo metal humilde, porém de serventia múltipla, sinaliza a mudança dos valores de uma fidalguia depauperada disposta a adotar, doravante, os critérios mais utilitários das classes médias em ascensão. A nobreza de sangue, a única fortuna que ainda lhe resta, passa a valer cada vez mais como uma moeda de troca na sua aliança com os representantes mais abastados da

⁴ No original: “*I hate him for he is a Christian, / But more for that in low simplicity/ He lends out money gratis and brings down/The rate of usance here with us in Venice*” (SHAKESPEARE, 1955, p. 410).

própria nobreza, ou, na falta desses, com integrantes endinheirados da burguesia ascendente.

Dessa forma, o drama burguês que se desenrola em Veneza disputa espaço com a história de amor entre os dois aristocratas, que tem por cenário a propriedade de Belmonte. Às duas ambientações e às duas tramas distintas correspondem, respectivamente, como protagonistas, o mercador e a fidalga. Os dois desenvolvimentos convergem na cena do julgamento em que Pórcia, sob disfarce masculino, figura como a advogada de defesa de Antonio. Finalmente, o embate social entre as duas personagens principais aparece simbolizado pela disputa em torno do anel de Bassânio.

É certo que, em *The merchant of Venice*, a nobreza abastada ainda se acha numa posição de absoluta supremacia. Isso é demonstrado pelo deslocamento da posição de personagem central de Antonio para Pórcia e pela sequência de vitórias protagonizadas por esta última. Que, nesse caso, o poder da aristocracia tenha como representante uma mulher é perfeitamente consistente com a contemporaneidade isabelina do dramaturgo. Nesse cenário de transformações sociais, o mercador emerge, portanto, como o esteio dessa aristocracia, que já não sobrevive exclusivamente da economia feudal. Seu papel é providenciar os meios materiais e intermediar os interesses dos membros mais pobres dessa classe social que, para compensar sua falta de posses, precisam se unir aos fidalgos ricos (representados, no caso, por Pórcia) ou, na falta desses, a outros segmentos endinheirados (é o caso de Lourenço, que se liga à rica judia Jéssica).

Como se viu, em *The merchant of Venice* essa intermediação demanda, por parte do mercador, um pesado sacrifício pessoal. Na peça isso se torna tanto mais evidente na medida em que uma nova demonstração do seu desprendimento lhe é solicitada assim que ele se vê resgatado das mãos do agiota. Pois se Pórcia o salva de pagar a inusitada fiança a Shylock, é apenas para, logo em seguida, requisitá-lo para garantir a fidelidade de Bassânio como seu marido. Chamado a empenhar, ainda uma vez, o seu coração, Antonio é o único personagem solitário no conagraçamento de casais que encerra o espetáculo.

Quanto ao modo de construção da obra, observa-se que o confronto das duas ordens sociais em *The merchant of Venice* se traduz pelas configurações duais recorrentes da peça. Com efeito, o espetáculo apresenta dois espaços, duas tramas e dois protagonistas, sem contar as histórias de amor dos diversos casais secundários, que espelham a principal.

Em contraste com a combatividade da fidalga, o mercador sobressai por sua disposição, quase passiva, à imolação. É a esse perfil abnegado que ele deve sua posição fundamental no espetáculo. A crescente visibilidade da burguesia mercantil dentro do contexto da Inglaterra renascentista se dá então em razão do apoio que ela representa para a aristocracia depauperada. Nesse contexto, a paradoxal associação

entre acúmulo de capital e uma postura de renúncia mostra que a ascensão da nova classe social que se iniciou já no período renascentista e a sua aproximação da aristocracia empobrecida não se deu sem grandes sacrifícios.

Apesar do destaque conferido à temática burguesa, a comédia shakespeariana ainda se desenvolve de acordo com os preceitos da cláusula dos estados. Embora sinalize uma proximidade maior entre as camadas superiores em declínio e as classes médias em ascensão, quem dá as cartas ainda é a aristocracia endinheirada, enquanto à nova burguesia comercial cabe a posição de cordeiro sacrificial.

A visão do mercador veiculada pela comédia shakespeariana não é, todavia, a única que se preservou da Inglaterra isabelina. É o que se depreende do relato do cronista contemporâneo de Shakespeare, William Harrison (1534-1593). Ao descrever a configuração social do seu país, Harrison (1909, p. 1, tradução nossa), que como pastor integrava a classe burguesa, culpa o monopólio de importação da classe mercantil inglesa pela alta exagerada dos preços das mercadorias de origem estrangeira:

Nesse lugar, estabelecidos entre os cidadãos, estão também nossos mercadores (embora eles com frequência troquem de posição com os cavalheiros, e esses com eles, por uma conversão mutua de um para o outro), cujo número aumentou de tal forma nesses nossos dias que sua manutenção exclusiva é a causa dos preços excessivos das mercadorias estrangeiras, que em outras circunstâncias, quando cada nação tinha a permissão de introduzir os seus próprios produtos, eram muito melhores, mais baratas e mais abundantes.⁵

O registro de Harrison (1909) mostra o outro lado inerente ao movimento de ascensão social tematizado pela comédia do bardo inglês. Ele indica que a mesma classe mercantil que se imolava pela fidalguia depauperada e que intercambiava, com frequência, sua posição social com a classe dos *gentlemen* não se pejava de usufruir dos privilégios comerciais da sua própria posição, ainda que em detrimento dos outros segmentos de classe média.

Graças, no entanto, à visibilidade maior e ao protagonismo cênico da classe mercantil, é possível afirmar que *The merchant of Venice* representa, já em 1600, um passo decisivo na direção da emancipação da dramaturgia burguesa do século XVIII.

Conforme se viu, a ação da peça renascentista acontece num contexto de transição de um modelo econômico feudal para uma economia de mercado no início

⁵ “*In this place also are our merchants to be installed as amongst the citizens (although they often change estate with gentlemen, as gentlemen do with them, by a mutual conversion of the one into the other), whose number is so increased in these our days that their only maintenance is the cause of the exceeding prices of foreign wares, which otherwise, when every nation was permitted to bring in her own commodities, were far better, cheaper, and more plentifully to be had.*”

da Era Moderna. Quase um século e meio depois, *The London merchant* (1731), do também inglês George Lillo, remete, por sua vez, ao cenário de consolidação das instituições inglesas de uma classe média urbana.

Inspirado na conhecida “Balada de George Barnwell”, do século XVII, a primeira tragédia burguesa inglesa coloca em cena um aprendiz de comerciante que, desencaminhado por uma prostituta, por paixão a ela rouba o seu patrão e assassina o próprio tio, sendo finalmente condenado a forca e executado.

Como já promete o duplo título, *The London merchant or The history of George Barnwell*, Lillo examina a infeliz trajetória do aprendiz George Barnwell, dentro do contexto da evolução da classe mercantil. Quanto a essa, o teatrólogo Peter Szondi (2004, p. 57) sublinha como aspecto fundamental indicativo do novo *status* alcançado por essa categoria a “[...] consciência de si burguesa, a insistência nos méritos e no poder político da burguesia fortalecida.” Conforme indica já a primeira cena do espetáculo, que relata uma importante vitória política da classe mercantil, a visibilidade do comerciante já não é fruto apenas de uma proximidade das elites sociais (embora essa proximidade não seja desprezada), mas de uma consciência baseada nos valores e no poder de atuação da própria classe.

Em termos formais, o relevo conferido à condição mercantil se expressa tanto por meio da ambientação inteiramente burguesa da peça como pela representação complexa e diversificada do próprio segmento mercantil. Esse constitui um núcleo próprio na trama, que abriga, além do próprio Barnwell, também o seu patrão Thorowgood, a filha desse e o aprendiz Trueman.

Também aqui se verifica pelo menos uma dualidade significativa no que diz respeito à representação dos personagens. Porém, diferentemente do que ocorre em *The merchant of Venice*, o paralelismo agora contempla a mesma categoria profissional, incidindo sobre a figura do aprendiz. O aprendiz Trueman, que permanece fiel aos ideais e preceitos da sua profissão, é o contrário de Barnwell. Mas, como deixa claro a cena na prisão, ele é igualmente o seu complemento. O abraço dos dois aprendizes deitados no chão mostra que eles representam aspectos opostos da mesma figura dramática.

Conforme indicam os nomes sugestivos das duas personagens, tanto Thorowgood quanto Trueman figuram como os representantes sólidos do mercantilismo inglês. O primeiro detém todas as virtudes de um cristão e cidadão inglês exemplar do século XVIII. A saber: a fidelidade aos preceitos religiosos puritanos, a valorização da cidadania, a dedicação ao trabalho, a transmissão da ética profissional de patrão para aprendiz e o respeito geral às instituições públicas (LENZ, 1983, p. 24). De Trueman basta dizer que ele segue fielmente os passos de seu patrão.

Essa imagem positiva do comerciante veiculada pela tragédia corresponde àquela difundida pelos periódicos ingleses mais conceituados desde o começo do século XVIII, conforme exemplificam os excertos do *Spectator* de 1711, citados a seguir:

A natureza parece ter tomado um cuidado especial em disseminar as suas bênçãos entre as diferentes regiões do mundo, com um olho para o intercuro natural e o tráfico entre os homens, para que os nativos das diferentes partes do globo tivessem uma espécie de mútua dependência e fossem unidos pelos seus interesses comuns [...] [Por essas razões, não há membros mais úteis em uma comunidade do que os mercadores. Eles ligam os homens em um intercuro mútuo de bons ofícios, distribuem as dádivas da natureza, encontram trabalho para os pobres, contribuem para a riqueza dos ricos, e a magnificência dos grandes].⁶ (SZONDI, 2004, p. 64-65).

Essa concepção do negociante dedicado, que, não por acaso, remete à figura do missionário, encontra o seu eco na seguinte fala de Thorowgood, como constata Szondi (2004, p. 3, grifo nosso):

Parece-me que doravante não terei apenas de vos ensinar o método do comércio e a sua prática como um mero meio de obter riqueza. Valerá os vossos esforços estudá-lo como uma ciência, ver como ele está fundado na razão e na natureza das coisas, como ele tem promovido a humanidade, como ele iniciou e ainda prolonga um intercuro entre nações tão distantes umas das outras no espaço, nos costumes e na religião, promovendo artes, indústrias, paz e fartura, e, **por mútuos benefícios, difundindo amor mútuo de polo a polo.**⁷

Nessa conjuntura, conforme observa o crítico teatral, a derrocada do protagonista figura como um exemplo negativo de conduta, em contraposição às virtudes burguesas exaltadas pela tragédia. A sua queda pessoal, apesar de

⁶ Na transcrição do texto foi mantida a grafia em maiúsculas dos substantivos grafados. “*Nature seems to have taken a particular Care to disseminate her Blessings among the different Regions of the World, with an Eye to this mutual Intercourse and Traffick among Mankind, that the Natives of the several Parts of the Globe might have a kind of Dependence upon one another, and be united together by their common Interest [...]. For these Reasons there are not more useful Members in a Commonwealth than Merchants. They knit Mankind together in a mutual Intercourse of good Offices, distribute the Gifts of Nature, find Work for the Poor, add Wealth to the Rich, and Magnificence to the Great.*” Excertos do artigo “*The Royal Exchange*”, de Addison no *Spectator*, 1711. A tradução é de Luiz Sérgio Repa.

⁷ “*Methinks I would not have you only learn the method of merchandise and practice it hereafter merely as a means of getting wealth. ‘Twill be well worth your pains to study it as a science, see how it is founded in reason and the nature of things, how it has promoted humanity as it has opened and yet keeps up an intercourse between nations far remote from one another in situation, customs, and religion; promoting arts, industry, peace, and plenty; by mutual benefits diffusing mutual love from pole to pole.*” Tradução de Luiz Sérgio Repa.

dolorosa, será devidamente absorvida pela estabilidade institucional conquistada pela classe mercantil britânica nas décadas iniciais do século XVIII. Graças a ela, a cada Barnwell que se perde, correspondem sempre um Thorowgood e um Trueman.

Convém, contudo, lembrar que, apesar disso, conforme mostra a ruína do protagonista, nem mesmo a consolidação da jovem sociedade capitalista inglesa é capaz de impedir o efeito corrosivo da prostituição, nem a miséria social e a hipocrisia que a acompanham. Nesse sentido, quando passa a dominar Barnwell, a prostituta Millwood opõe o seu comércio “sórdido” ao mercantilismo “sólido” de Thorowgood.

Num discurso contundente ela descreve o seu percurso de degradação:

Another and another spoiler [of mind and body] came, and all my gain was poverty and reproach. My soul disdained, and yet disdains, dependence and contempt. Riches, no matter by what means obtained, I saw secured the worst men from both. I found it, therefore necessary to be rich and to that end I summoned all my arts. You call 'em wicket; be it so. They were such as my conversation with your sex had furnished withal. (LILLO, 1965, p. 64).

Em suma: *The London merchant* explora a questão da ética mercantil no contexto da estabilização das instituições da burguesia urbana da primeira metade do século XVIII, por meio de uma representação complexa e multifacetada da camada mercantil. Essa se concretizará particularmente no desdobramento da figura do aprendiz de mercador e na oposição entre o comércio honesto e o meretrício. Sendo assim, ao mesmo tempo que expõe as virtudes positivas do mercantilismo, sobretudo no que concerne religião, trabalho e cidadania, a peça também desvenda as contradições do incipiente capitalismo inglês, indicando como a prostituição é capaz de contaminar, ainda que não destrua, a sua face “positiva”.

Nesse sentido, a abordagem que enfoca os conflitos internos de classe significa um importante avanço na representação social da burguesia quando comparada com o confronto entre classes sociais distintas tematizado por *The merchant of Venice*.

A temática ostensiva de *Nathan der Weise*, a intolerância racial e religiosa, se revela, ainda hoje, de uma flagrante atualidade. O objetivo do presente artigo é indicar, no entanto, que, por trás dessa temática explícita se insinua outra não menos importante para o peculiar contexto germânico das últimas décadas do século XVIII: a de uma incipiente burguesia que busca seu espaço social e sua aceitação por parte da elite aristocrática vigente.

Antes de adentrar o universo particular do poema iluminista germânico e apresentar, em linhas gerais, essa peça ainda pouco conhecida do público brasileiro, convém recordar os seus dois antecedentes mais importantes.

A discriminação racial já aparece como tópico da comédia juvenil, *Die Juden* [*Os judeus*], que Lessing (1984) publicou em 1749. No espetáculo em questão, um

rico barão é assaltado na estrada por dois delinquentes disfarçados de hebreus. Sua vida é salva por um viajante desconhecido, que revela a sua identidade israelita só no último ato. A conduta superior do protagonista, o primeiro judeu virtuoso do teatro alemão e, como tal, um legítimo precursor do mercador Nathan, foi considerada inverossímil pela crítica da época.

Nathan der Weise, no entanto, remete igualmente a uma experiência pessoal de intransigência do escritor iluminista. Quatro anos antes, Lessing se havia tornado alvo de severas críticas ao publicar a crítica bíblica do conhecido deísta Reimarus. Seu opositor mais feroz era um pastor hamburguês, de nome Goeze. A polêmica originou a série de textos conhecidos como *Anti-Goeze*. Em 1778, por influência do pastor, o duque de Braunschweig, na qualidade de patrão de Lessing, colocou um ponto final na disputa, proibindo o escritor de envolver-se, doravante, em controvérsias religiosas. (HEROLD; WITTENBERG, 1983, p. 81-82).

Lessing não se calou, apenas buscou outra frente de combate. Com a publicação de *Nathan der Weise*, já no ano seguinte, o dramaturgo retornava ao teatro, seu púlpito mais antigo, do qual esperava poder pregar sem interferências. Como filho legítimo de seu tempo, ele acreditava plenamente no poder da Ilustração em promover a superioridade ética do ser humano. Daí o propósito pedagógico de uma obra que já chegou a ser considerada pela crítica como um sermão religioso em formato de peça teatral.

O pano de fundo de *Nathan der Weise* é a Alemanha das últimas décadas do século XVIII. Na verdade, o país ainda estava muito longe de constituir uma nação unificada. O que existia de fato nesse período era um aglomerado de cerca de trezentos principados governados pela aristocracia local (numa espécie de feudalismo tardio) que, do ponto de vista formal, integravam o Sacro Império Romano-Germânico; porém, na prática, apresentavam graus distintos de descentralização, autonomia e desenvolvimento.

A embrionária burguesia alemã desses principados compunha-se de agrupamentos heterogêneos, essencialmente urbanos, como funcionários do Estado e da Igreja, comerciantes e, naturalmente, intelectuais. Constituído principalmente por professores, pastores, teólogos e juristas, este último grupo defendia os ideais do Iluminismo, ao mesmo tempo que mantinha vínculos estreitos com a aristocracia e os governantes locais. Essa justaposição paradoxal de interesses explica o paradoxal compromisso que se estabeleceu entre a ilustração e o absolutismo (HEROLD; WITTENBERG, 1983, p. 27-28; BORRIES; BORRIES, 1992, p. 15).

Tendo em vista essa peculiar conjuntura, a ambientação do espetáculo de Lessing numa Jerusalém medieval, palco dos enfrentamentos bélicos entre cristãos, muçulmanos e judeus, fornece o distanciamento histórico e geográfico conveniente para a representação de conflitos que ocorrem, por assim dizer, no quintal de casa.

A ação de *Nathan der Weise* (LESSING, 2008) se passa no ano 1192, em plena época das Cruzadas. Ao retornar de uma viagem de negócios, o mercador Nathan descobre que sua filha Recha acaba de ser resgatada de um incêndio em sua casa por um jovem templário. Movido pela gratidão e pelo desejo da filha de rever o seu salvador, o negociante se aproxima do moço relutante.

Entrementes, ele recebe um chamado do endividado sultão Saladino, que deseja pôr à prova a sabedoria do judeu e arrumar um pretexto para um eventual confisco dos seus bens. Com esse intuito, o governante lhe propõe a seguinte questão: qual é a única religião verdadeira, a judaica, a muçulmana ou a cristã?

Percebendo a cilada, o mercador responde com a parábola dos três anéis:⁸ Um precioso anel é transmitido de pai para filho durante muitas gerações, conferindo popularidade e direito de sucessão a quem o possui. Finalmente a joia chega às mãos de um pai com três filhos, todos três igualmente mercedores dela. Para impedir uma injustiça, o progenitor encomenda a um ourives dois anéis tão parecidos com o primeiro que nem mesmo ele, o proprietário, consegue distinguir o original das cópias. Ao sentir seu fim aproximar-se, ele convoca cada um dos seus filhos em separado e lhe entrega um dos anéis. Como, após a sua morte, ninguém sabe qual deles é o original, a questão da sucessão permanece em suspenso.

Ao confrontar a pergunta do sultão com essa narrativa, Nathan dá a entender que não cabe a um simples mortal determinar a superioridade desta ou daquela religião. O governante se encanta com a sagacidade da resposta do mercador, e a generosidade e delicadeza com a qual este último coloca os seus bens à sua disposição. Os acontecimentos subsequentes revelam que a suposta filha de Nathan é, na verdade, irmã do templário, e que os dois jovens são filhos de um irmão desaparecido de Saladino. Nathan é o elemento conciliador que propicia o reconhecimento mútuo dos laços de parentesco e de afeição que unem os principais personagens na cena de confraternização que encerra o espetáculo.

Com efeito, na representação do mercador de Jerusalém, a capacidade de negociação do protagonista é trazida para o plano da ação por intermédio dos diálogos cruciais que pontuam o espetáculo. Sem o amparo das leis e das instituições de que gozam os seus predecessores, a sobrevivência de Nathan, o mercador estrangeiro em terras hostis, depende unicamente do bom nome e da habilidade do negociante. Esta última pode ser acompanhada no desenrolar do argumento da peça: seja desviando Daja de seus escrúpulos religiosos ao chamar a atenção para o belo presente que lhe trouxe; seja surpreendendo o sultão com a parábola dos três anéis; seja conquistando a amizade do relutante templário; seja, finalmente, na serenidade com que sabe aguardar o momento certo para compartilhar suas revelações... Em síntese: a essência da sabedoria do mercador de Jerusalém consiste em utilizar o

⁸ Essa parábola, como a própria associação entre Nathan e Saladino, remete ao terceiro conto do primeiro dia do *Decamerão*, de Boccaccio.

seu tino natural para a negociação em prol da harmonização dos relacionamentos, desconstruindo pacientemente os preconceitos e promovendo uma maior tolerância com as diferenças nas personagens de seu convívio. À capacidade de renúncia Nathan acrescenta, desse modo, o seu dom de promover a união entre as pessoas. Dessa forma, ele encarna o arquétipo do comerciante esclarecido que, iluminado pela razão suprema, se serve da sua capacidade de negociação para enfrentar as instabilidades dos relacionamentos sociais, e tomar o seu destino (e o de outros) nas suas próprias mãos.

Nessa celebração final, chama a atenção a coincidência entre os vínculos sanguíneos e a classe das personagens que se reconhecem como parentes: todos são fidalgos, ainda que oriundos de países diferentes e professando crenças distintas. Com efeito, essa temática é tão cara ao escritor que ele permite que a trama amorosa entre Recha e o templário, que se esboça no início da peça, evolua para laços fraternos. Para além disso, ele promove ainda, num contexto de confrontos religiosos e raciais extremados, a improvável transformação do irmão do muçulmano Saladino num nobre germânico, pai de um fervoroso templário cristão.

É significativo que essa associação entre fidalguia e parentesco de sangue exclua justamente o pivô do reencontro dos que se perderam da sua família: o mercador Nathan. Essa circunstância indica que o fator de inclusão maior aqui não é nem a raça, nem a religião, e sim a classe social.

Esse aspecto é especialmente relevante tendo em vista que a história de adoção de Recha se inicia com um ato de renúncia suprema de Nathan: o judeu, cuja mulher e sete filhos acabam de ser massacrados pelos cristãos, dispõe-se de imediato, apesar de sua dor imensa, a adotar a menina cristã.

É verdade que o vínculo afetivo do mercador com a filha de criação não só permanece, como até se fortalece em razão das revelações do passado. É igualmente certo que ele constitui um elo forte na amizade do comerciante com a classe governante, à qual Recha agora pertence.

Também não resta dúvida quanto à alta qualidade dos relacionamentos por afinidade. No entanto, a consanguinidade (como aliás o próprio sangue azul) é fruto de uma circunstância de nascimento, enquanto a amizade (tanto como a ascensão social) precisa ser conquistada.

Se a diferença entre os valores da aristocracia e os da burguesia se situa justamente nesse hiato entre o que já está dado e o que precisa ser alcançado, em termos da aproximação das duas classes, isso significa também que, para ser aceito pela endividada elite social, o negociante (leia-se aqui a burguesia) precisa demonstrar o quanto está disposto a fazer por ela.

Nesse sentido, cumpre destacar a racionalidade que norteia o comerciante de Jerusalém na administração da sua vida e da sua riqueza, em contraste com o descontrole financeiro do sultão Saladino.

Dessa forma, o emprego positivo do dinheiro e a generosidade na sua distribuição são enfatizados como denominadores comuns entre Nathan e Saladino. Se o sultão vive endividado é porque doa os seus bens para os mais pobres. Nathan é igualmente caracterizado como pródigo. A diferença nesse caso é que, enquanto o aristocrata se acostumou a fazer caridade com o chapéu alheio, o burguês aprendeu a administrar o fruto do seu trabalho.

Em prol do retrato favorável das duas personagens, aspectos negativos como a usura e a avareza (mencionados com franqueza no intertexto de Boccaccio) na peça só são referidos para enfatizar a lisura do comerciante judeu.

Da mesma forma, a ameaça da espoliação do mercador pelo sultão, que se insinua no início da trama, se esfumaça rapidamente diante da calorosa simpatia que se estabelece entre ambos. Com Nathan colocando sua riqueza voluntariamente à disposição de Saladino, o risco de sua apreensão é evitado definitivamente.

A ameaça velada do confisco dos bens materiais do mercador, no entanto, guarda uma estreita analogia com um episódio ainda mais delicado: a remoção da própria Recha para o palácio do sultão. Ao tomar conhecimento da possível origem cristã da moça, se reacende no governante a desconfiança contra o mercador judeu e ele ordena que a moça seja trazida de imediato ao palácio. Mais uma vez, Nathan consegue comprovar a sinceridade de suas intenções, atestando a sua suprema nobreza de caráter.

Os episódios referidos apontam, na verdade, a fragilidade da aliança entre o nobre e o burguês. Isso não significa apenas que o ônus da aproximação está sempre com o segundo, mas que esse anda permanentemente sobre o fio da navalha tendo que provar a lisura de suas intenções.

O negociante de *Nathan der Weise* (LESSING, 2008), porém, como já o Antonio de Shakespeare, representa uma classe social que se dispõe a pagar as dívidas da elite dominante em troca da aceitação social desta última. Não por acaso, a peça enfatiza as virtudes da classe comercial mais caras aos estratos dominantes: o talento para o acúmulo de capital, o altruísmo e o jogo de cintura.

Enfim, a aliança da elite dominante endividada com a classe comercial endinheirada em processo de ascensão social é favorecida pelo preenchimento de duas condições por parte dessa última: a vinculação conveniente do talento para o acúmulo de riquezas do negociante com o desapego material; o seu caráter íntegro e generoso como compensação para a sua falta de sangue azul e sua condição de paria social e/ou racial. Em suma, o comerciante que muito possui, tudo oferece e (à primeira vista) nada pede em troca, se torna o elemento ideal para socorrer uma aristocracia em crescentes dificuldades financeiras, como a alemã das últimas décadas do século XVIII.

O caráter incipiente do mercantilismo germânico também se traduz no isolamento profissional do mercador de Jerusalém na comparação com o núcleo

comercial diferenciado e a inserção na classe mercantil politicamente atuante em *The London merchant*, de Lillo (1965).

Nesse sentido, apesar da distância temporal que separa as duas peças, a configuração social do poema dramático de Lessing (2008) se acha bem mais próximo daquela apresentada em *The merchant of Venice* (SHAKESPEARE, 1955) no que diz respeito à representação das relações entre nobreza e burguesia.⁹

Outro aspecto que aproxima Nathan do Antonio de *The merchant of Venice* é o altruísmo de ambas as personagens. Na verdade, essa aproximação não parece ser casual se considerarmos o quanto Lessing se identificava com a obra do dramaturgo britânico. Foi ele o primeiro teatrólogo alemão a destacar, na 17ª Carta de Literatura de 16.2.1759, a afinidade da dramaturgia alemã com o teatro de Shakespeare, pavimentando, dessa forma, o caminho para Herder e os autores do *Sturm und Drang* que converteriam o bardo britânico na grande referência do teatro alemão. Empenho que se completaria, a partir de 1797, com a primorosa tradução do repertório shakespeariano pelos românticos da escola de Jena que colocaria a obra do bardo inglês definitivamente nas estantes dos leitores germânicos, ao lado dos clássicos alemães.

As referências do próprio Lessing a Shakespeare, todavia, ainda são escassas. E, sobretudo, não há nenhuma referência explícita a *The merchant of Venice*. Teria ele se inspirado no desaparego do veneziano Antonio ao criar o mercador Nathan? Pretendia criar um personagem judeu que, do ponto de vista ético, fosse o oposto de Shylock? São questões que permanecerão sem respostas.

O fato é que, em ambas as peças o mercador se destaca pela sua capacidade de renúncia. Mas, se a atitude abnegada de Nathan tem como precursor o veneziano Antonio, a sua bondade superlativa também se anuncia nos sugestivos nomes de Thorowgood e Trueman de *The merchant of London*. Nathan eleva a bondade do primeiro e a fidelidade aos princípios do segundo a um patamar ético ainda superior ao de seus antecessores.

A caracterização favorável e o protagonismo, tanto do mercador de Veneza como do de Jerusalém, são indícios de uma crescente visibilidade da burguesia mercantil dentro de contextos tão distintos como a Inglaterra renascentista e a Alemanha das últimas décadas do século XVIII. Todavia, a paradoxal associação entre acúmulo de capital e ações de desaparego que caracteriza tanto Antonio quanto Nathan indica o alto preço que custou ao segmento mercantil o seu novo lugar ao sol.

Se, no caso da Grã-Bretanha a burguesia comercial evoluiria rumo à consolidação institucional retratada em *The merchant of London*, no que diz respeito

⁹ O mesmo vale para a relevância conferida à questão do preconceito nos dois textos. Porém, essa questão constitui um tópico à parte.

à conjuntura alemã, a concepção altruísta do comerciante de Lessing, parecia igualmente já estar com os dias contados. Pelo menos é o que explicita a filosofia de vida professada pela personagem Werner, do romance *Wilhem Meisters Lehrjahre* (1795), de Goethe (2005). Publicado menos de vinte anos depois de *Nathan der Weise*, a obra não apenas oferece uma visão infinitamente mais sedimentada e mais diferenciada da nova burguesia comercial alemã, ela revela na figura de Werner um tipo de negociante que é praticamente o avesso do mercador judeu iluminista. O “alegre credo” comercial de Werner, o burguês convencional (em contraste com o burguês culto, Wilhelm), sintomaticamente passa a ocupar o lugar das crenças religiosas professadas pelas personagens do poema dramático de Lessing: “Este é, portanto, o meu alegre credo: Realize os seus negócios, providencie dinheiro, divirta-se com os seus e não se preocupe com o resto do mundo, senão para tirar proveito dele.”¹⁰ (GOETHE, 2005, p. 258, tradução nossa).

KAHN, D. M. Representations of the good merchant in *The merchant of Venice*, *The London merchant* and *Nathan der Weise*. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.35-50, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *This paper focuses on the representation of the tradesman in William Shakespeare’s The merchant of Venice (1600), George Lillo’s The London merchant and Gotthold Ephraim Lessing’s Nathan der Weise (1779). The background of the English comedy is the bustling Italian Renaissance scene, especially in Venice, where people of different countries, races, social positions and religious beliefs converge. The London merchant (1731), Lillo’s bourgeois tragedy, refers in turn to the scenario of consolidation of English urban middle class institutions nearly a century and a half later. Lastly, the Jerusalem of the Crusades, with its religious wars involving Christians, Muslims and Jews, which forms the background of Nathan der Weise, provides the convenient historical and geographical distance for the representation of the racial and the religious conflicts of Lessing’s contemporaneous Germany. The positive characterization and the leading role of the merchant in the three plays are evidence of the growing visibility of the mercantile bourgeoisie within contexts as distinct as the English Renaissance, England in the first and Germany in the last decades of the of the 18th century.*

■ **KEYWORDS:** *Theatre and society. Rising of the commercial bourgeoisie. The merchant of Venice. The London merchant. Nathan der Weise.*

¹⁰ “Das ist also mein lustiges Glaubensbekenntnis: seine Geschäfte verrichtet, Geld verschafft, sich mit den Seinigen lustig gemacht und um die übrige Welt sich nicht mehr bekümmert, als insofern man sie nutzen kann.”

Referências

BORRIES, E. von; BORRIES, E. von. Gotthold, Ephraim Lessing, Nathan der Weise. In: _____. **Deutsche Literaturgeschichte Band 2: Aufklärung und Empfindsamkeit, Sturm und Drang.** 2. ed. Munch: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992.

GOETHE, J. W. von. **Wilhelm Meisters Lehrjahre/Wilhelm Meisters Wanderjahre.** Düsseldorf: Albatros Verlag, 2005.

HEROLD, T.; WITTENBERG, H. Eine Utopie der idealen Kommunikationsgemeinschaft: Lessing “Nathan der Weise”. In: _____. **Geschichte der deutschen Literatur Band 1: Aufklärung/Sturm und Drang.** Stuttgart: Ernst Klett, 1983.

LENZ, J. M. R. **O preceptor ou Vantagens da educação particular:** uma comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem de Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LESSING, G. E. Die Juden. In: _____. **Lessing Dramen.** Herausgegeben und mit einem Nachwort von Kurt Wölfel insel taschenbuch. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1984.

_____. **Nathan der Weise.** Anmerkungen von Peter von Düffel. Stuttgart: Reclam, 2008.

LILLO, G. **The London merchant.** Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

LONG, M. Merchantry, usury, villainy: capitalism and the threat to community integrity in The merchant of Venice. **Anthropoetics,** Los Angeles, v. 17, n. 2, p. 1, Spring 2012.

ROSENFELD, A. **História da literatura e do teatro alemães.** São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

SHAKESPEARE, W. The merchant of Venice. In: _____. **The plays and sonnets of William Shakespeare.** Chicago: William Benton, 1955. v. 1.

_____. **O mercador de Veneza.** Tradução de Helena Barbas. Almada: Águá-Forte, 2002. Disponível em: <http://www.helenabarbas.net/traducoes/Mercador_Veneza_WShakesp_HBarbas.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2013.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês:** século XVIII. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: CosacNaify, 2004.

Recebido em 17/10/2013

Aceito para publicação em 25/06/2014



VIAGEM À ITÁLIA, A FORMAÇÃO NO RENASCIMENTO DE GOETHE

Pedro Fernandes GALÉ*

■ **RESUMO:** Este artigo pretende mostrar a construção e a descrição do observador no âmbito do texto *Viagem à Itália*, de Goethe. Produzido anos depois da jornada propriamente dita, podemos observar a gênese e a formação de um homem renascido que narra suas mudanças em relação aos mais diversos objetos. Tais mudanças marcaram a postura de Goethe em relação ao mundo moderno e à subjetividade que o marcava.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura alemã. Goethe. Escritos autobiográficos.

“Agora me sinto alegre e inspirado em solo clássico:
Mundo de outrora e de hoje mais alto e atraente me fala.
Aqui sigo eu o conselho, folheio as obras dos velhos
Com mão diligente, cada dia com novo prazer.”
Elegias romanas, Johann Wolfgang von Goethe (1949, p. 117).

O posto único de *Viagem à Itália* no universo dos relatos autobiográficos de grandes autores se deve em grande parte às motivações de sua edição e publicação. Gerado em um momento em que a emergência da subjetividade encontrava amparo nas manifestações artísticas e literárias, o texto de *Viagem à Itália* não é simples diário ou relato de viagem, mas uma espécie de clamor em relação à objetividade e a um modo de operar com as existências que escape à exclusividade da interioridade.

Goethe parece querer mostrar seu trajeto formativo na esteira de uma alternativa ao mergulho no eu, característica central da era moderna. Essa oposição está na gênese e no destino de *Viagem à Itália*, mostrando a possibilidade de uma descrição de formação, individual é verdade, que faz abrir um mundo cuja objetividade se impõe, não permitindo o exagero, o maneirismo e, em última análise, o romantismo. Uma alternativa a um modo de pensar moderno em que “[...] as opiniões sobre os objetos morais se ordenam e se figuram de maneira diferente na alma de cada um que pensa, também cada artista desta espécie irá ver, apreender e imitar o mundo de outra maneira.” (GOETHE, 2005, p. 63).

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Filosofia. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – pedrogale@usp.br

Goethe editou as diversas fontes.¹ As partes que formaram o todo do livro foram publicadas muitos anos depois – a primeira parte em 1816, a segunda em 1817 e a “Segunda visita a Roma” (infelizmente não incluída na edição brasileira) em 1829. Portanto, temos de pensar o texto como algo produzido, algo gerado (e em última análise, até forjado) a partir das fontes da época (como cartas e anotações), mas com um toque criador do autor. Como ele mesmo diz a Schiller décadas antes da publicação de *Viagem à Itália*:

O diário de minha viagem de Weimar até Roma, minhas cartas de lá, o que mais há entre meus papéis, só poderiam ser redigidos por mim [...]. Uma vez elaborados para uma composição proposital, tais documentos até que alcançariam algum valor, mas da forma original que se encontram eles são até ingênuos demais. (GOETHE, 1993a, p. 91).

Os documentos passarão pelo crivo do poeta e deles serão suprimidas e incorporadas passagens que justifiquem o que ele quer demonstrar. O livro surge já no período criativo que ficou conhecido como a fase de maturidade do autor, num momento em que o classicismo já não era a voz mais alta na consciência de Goethe.² O livro recria as condições e o período que deram à existência de Goethe um novo significado. Adiantando um pouco, nas primeiras passagens de *Viagem à Itália*, mais precisamente 8 de setembro, ainda na Suíça, podemos ler algo que nos remete a esse e ao modo de pensar de Goethe quando em Weimar na primeira metade dos anos 1780:

Adquiri muitos conhecimentos para minha teoria da criação do mundo, mas nada de muito novo ou inesperado. Tenho também sonhado bastante com o modelo de que venho falando a tanto tempo, mediante o qual gostaria de ilustrar o que se passa em meu íntimo e, no entanto não posso tornar visível a todos na natureza. (GOETHE, 1999, p. 20).

O problema é basicamente esse: as forças da natureza que se fazem sentir não fornecem ou se manifestam no interior do sujeito e não permitem a descrição objetiva do que fora sentido. Há um abismo entre a natureza sublime e infinita que se manifesta no íntimo do poeta e os objetos observáveis enquanto fenômenos simples e isolados. Um abismo que se coloca entre o mundo subjetivo, como aquele que percebe a natureza em todas as suas forças, e o mundo objetivo, aquele do qual apreendemos parcialmente as forças da natureza em suas mais ínfimas manifestações. Esse abismo, que é a origem do movimento de formação de Goethe, terá de ser transposto.

¹ Na edição alemã *DKV*, v. 15, tomo 2: *Tagebuch der italienische Reise* (1786), *Notizien aus Italien* (1786- 1788), *Auszüge aus einem Reise-Journal* (1788/1789).

² Os comentadores tendem a encerrar a fase do classicismo no ano de morte de Schiller (1805).

Os textos desse momento da vida criativa de Goethe, anterior em anos à jornada italiana, parecem já apontar para maior comedimento, embora a relação de Goethe com a natureza ainda seja um tanto subjetiva e aponte a tensão gerada entre a observação dos fenômenos naturais e os sentimentos do poeta. O que podemos notar nessas linhas e em outras é uma “[...] atitude tranquila e moderada, ainda que cheia de calor.” (KOHLSCHMIDT, 1967, p. 273). Não se trata de uma objetividade plena, ainda; Goethe está transitando por uma natureza que se manifesta diretamente no espírito do observador e que traz ainda uma relação de certa similaridade com sua alma, mas que já não é a relação direta e pulsante entre infinitos.

Tal visão de natureza não pode gerar nenhum tipo de repouso, ela gera tensão. O modo de se relacionar com a natureza virá a se alterar e nesse relato o que se parece querer demonstrar, entre outras coisas, é a construção de um observador das artes e da natureza. Esse conflito, essa tensão, entre sujeito e natureza, em que o interior passa a não poder mais a ser a única chave de resposta, foi um primeiro passo em direção à autolimitação de Goethe, mas a possibilidade de limitação dos objetos a serem observados ainda está por nascer. E é essa formação que parece se demonstrar numa espécie de romance de formação do observador.

Por exemplo: é sabido da dedicação que Goethe teve com o reino vegetal já em solo italiano e ainda mais depois de sua viagem, pois em Brenner, o autor confessa:

No que diz respeito às plantas, sinto muito claramente a minha situação de aprendiz. [...] Por certo, trago comigo meu Lineu e tenho sua terminologia bem fixada em minha mente, mas onde encontrarei tempo e tranquilidade para a análise, que, aliás, nunca será meu forte? Por isso aguço o meu olhar para as características mais gerais e, no lago de Walchen, ao divisar a primeira genciana, chamou-me atenção o fato de ter encontrado somente plantas novas junto d’água, até o momento. (GOETHE, 1999, p. 23).

Esse pequeno trecho é esclarecedor, pois já mostra uma característica que Goethe aprofundará e teorizará ao longo de sua vida: o problema em relação à análise – em muitos textos posteriores a tal jornada a ciência analítica será um alvo privilegiado de ataques impiedosos. Como alternativa a ela surgirá, e depois tomará forma, o olhar. O olhar aguçado está em formação, ele se aguça, é do olho que se parte. Na verdade, o que temos é um movimento que se assemelha a uma espiral: o fenômeno afeta o olhar, o olhar com ele se aguça e se educa simultaneamente, para em seguida voltar para o fenômeno que novamente afeta o olhar que se aguça, e assim por diante.

Ainda nessas passagens parece haver um intento de abandono daquilo que se pensou anteriormente. Goethe (1999, p. 30) quer ver se seus olhos “[...] estão limpos e veem com clareza, o quanto posso apreender em meio à velocidade, e

se as rugas sulcadas e impressas em meu espírito podem ser de novo removidas.” O espírito será substituído pelo olhar como lugar onde as ações da natureza nos afetam. O movimento abandona aquilo que se sente e privilegia o visto como local onde se associam aquilo que nos afeta e nosso interior movimentado. É deslocado para o olho o centro de gravidade da relação com as coisas. O olho que ainda está a aprender a postura diante das plantas e dos seres viventes segue uma argumentação análoga à postura diante das pinturas (“[...] tenho, em primeiro lugar, de reacostumar meus olhos às pinturas [...]”) (GOETHE, 1999, p. 14) e do salão dedicado a obras antigas que viu em Munique (“No salão dedicado à antiguidade, pude notar bem que meus olhos não estão bem treinados para a contemplação de tais objetos.” (GOETHE, 1999, p. 14)).

A mudança não se fez sem dor, não foi uma vida idílica que permitiu essa nova postura. Em seu texto “Et in Arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca”, Panofsky (2002) discute o uso da frase latina que dá título ao texto,³ usada como epígrafe do livro *Italienische Reise*. Ao escrever sobre o uso de Goethe coloca a epígrafe e sua relação com o livro nos seguintes termos:

No uso da frase *Et in Arcadia ego* por Goethe, a ideia da morte foi totalmente eliminada. Usa-se numa versão abreviada (*Auch ich in Arkadien*) como numa legenda para sua famosa descrição de sua feliz viagem à Itália, de modo que significa, simplesmente, “Eu, também, estive na terra da alegria e da beleza”. (PANOFSKY, 2002, p. 409).

Pode-se até pensar que não há uma referência imediata à morte, como podemos notar no célebre quadro de Guercino, cujo título é a própria frase latina, onde dois pastores árcades deparam com uma portentosa caveira. Mas temos de considerar que na Itália há uma espécie de morte, morte essa que permite um segundo nascimento. Não quero aqui entrar no mérito da discussão colocada no texto do pensador das artes, mas se há uma coisa que se pode dizer do célebre relato de Goethe é que o constrangimento – que tem por consequência o rompimento com a postura anterior, diante do mundo que se abre diante de seus olhos – é análogo ao dos pastores pintados por Guercino diante da caveira. Lembremos também que a epígrafe será ironicamente usada em um outro texto biográfico, *Campagne in Frankreich*, numa versão adaptada: “*Auch ich in Campagne*”.⁴

Mais do que nos perguntar o que procurava Goethe em solo italiano, diante do texto devemos, portanto, nos perguntar o que Goethe pretende nos mostrar com essa espécie de romance de formação cuja personagem central é ele mesmo.

³ A edição brasileira traz a frase em latim, embora a edição alemã da Bibliothek Deutscher Klassiker traga a frase em sua versão alemã.

⁴ A indicação se faz ainda mais plena nesse caso, pois nesse outro texto autobiográfico uma série de fracassos se desdobra e o relato é num tom dos mais desesperadores.

Mais do que se mostrar como personagem, Goethe “[...] fala de si, qual fenômeno natural actuando no plano da segunda natureza da escrita [...]”, como apontou João Barrento (2006, p. 88). Sobre esse construto no qual Goethe se constrói de tal modo que ele mesmo possa ser abordado tal qual um outro objeto. Bakhtin (2003, p. 248) coloca esse modo de agir dos textos autobiográficos de Goethe em termos de uma “biografia criadora”. Esse estilo, ou ainda *modus operandi* de construir a si mesmo ainda que narre aquilo que aconteceu, é construído na tecelagem do tempo e permite uma pintura de um eu que se coloca em situações e que reage a elas de maneira formadora. Situações que, se verdadeiras ou não, em nada perdem em importância e significação, pois é o cultivo do próprio narrador o foco central e não os acontecimentos mesmos.

Com o intento de se educar, Goethe parte para a viagem que seria um marco decisivo em sua vida. Sabemos da hora de sua partida de Karlsbad (três da manhã), sabemos o que fazia antes de partir (comemorava o seu aniversário) e “Munido apenas de um alforje e de uma mochila de texugo, lancei-me sozinho numa mala-posta.” (GOETHE, 1999, p. 11).

É à beira do lago de Garda que o primeiro impulso em direção ao solo clássico terá lugar. É onde o verso de Virgílio “Tu Benacus (lago de Garda), que te ergue como as vagas e o rugido do mar” (GOETHE, 1999, p. 35) torna-se vivo em seu conteúdo. Torna-se vivo diante dos olhos de Goethe. A verdade do verso hoje, na verdade em 1786, é a mesma que nos tempos de Virgílio, é na natureza que o verso permanece vivo e verdadeiro. Há uma anexação da verdade natural em relação à passagem poética. A verdade natural é aquela que permaneceu. Ela não perde em veracidade nem com o passar de milênios.

Essa verdade natural não é científica, suas manifestações no mundo do devir, sujeitas ao tempo, permanecem. Mas não só isso; a arte se alia à natureza, pois é a arte que eleva a manifestação para um estrato atemporal. Ou seja, a verdade natural que deu origem ao verso de Virgílio permanece, o verso vivifica-se. “Não estou fazendo esta maravilhosa viagem com o propósito de me iludir, mas sim de me conhecer melhor a partir dos objetos que vejo.” (GOETHE, 1999, p. 54). O conhece-te a ti mesmo é posto aqui de modo um tanto diverso do que estabeleceu a tradição, Goethe quer se conhecer melhor por meio dos objetos que vê, e não por meio de uma reflexão interior. É dessa visão de objetos que seu olhar vai tomando forma. Os objetos formam, pouco a pouco, o observador o elevando para além do âmbito temporal. A ação passa a ser formadora no contato com os objetos

Em Verona Goethe se vê diante do primeiro monumento antigo, o anfiteatro. O que ele vê ao observar a obra é “[...] a visão de algo tão grande e de nada ao

mesmo tempo [...]” (GOETHE, 1999, p. 48). Não que falte ao anfiteatro alguma coisa, ou que esse não seja uma obra digna, o problema é que ele se encontra fora de seu *propósito*, pois uma tal “[...] construção foi feita para que o povo contemple a sua própria imponência, para que se divirta consigo próprio.” (GOETHE, 1999, p. 48). Encontrar o anfiteatro vazio é encontrar algo fora de seu elemento. O desígnio está abandonado. É o propósito que garante a vida interior ao que é visto; ver uma obra fora de seu elemento, ou fora de seu desígnio é ver algo sem vida, sem o movimento interior.

Para entender melhor a questão do propósito passemos adiante, avancemos até o dia 27 de outubro:

Subi o Spoleto e estive no aqueduto que é, ao mesmo tempo, a ponte que conduz de uma montanha a outra. [...] Essa é pois a terceira obra da Antiguidade que vejo pessoalmente, e a grandiosidade permanece sempre a mesma. Sua arquitetura é uma segunda natureza, atuando em consonância com os interesses dos cidadãos – assim é com o anfiteatro, o templo e o aqueduto. Somente agora sinto o quanto, e com que razão, as arbitrariedades sempre me foram detestáveis, como o Winterkasten em Weissenstein,⁵ por exemplo, um nada a serviço de coisa alguma, um confeito ornamental, e assim é com milhares de outras coisas. E tudo isso se ergue natimorto pois o que não possui uma verdadeira existência interior não possui vida, tampouco podendo ser ou tornar-se grandioso. (GOETHE, 1999, p. 142).

Há aqui uma fusão das obras e seus locais de tal magnitude que a obra parece ter sempre estado ali. Não há sequer uma divisão clara entre o que é a obra e o que é a natureza. Assim como na natureza as existências seguem seu propósito, as obras devem ser entendidas no contexto de seu propósito.

A vida dos objetos de arte, nesses primeiros casos mais precisamente objetos da arquitetura, é algo que Goethe parece exigir. A exigência, em última análise, é de que a arte seja uma segunda natureza. E ainda que a arte, em consonância com a natureza, traga o seu desígnio, a sua ideia formadora no mundo, em sua origem, é da própria coerência de sua constituição que a vida poderá ser garantida, ou obtida. Assim como em um ser da natureza, o objeto artístico tem de trazer em sua manifestação exterior o seu intento e sua movimentação interior, seu desígnio e seu propósito. À maneira dos seres vivos, as obras de arte carregam em si uma existência plena, quando bem sucedidas. Segundo Bakhtin (2003, p. 241):

A criação humana possui sua lei interna, deve ser humana (e ter sua utilidade cívica), mas ao mesmo tempo deve ser necessária, coerente e verdadeira como a natureza. Goethe achava abjeta qualquer invenção desprovida de realidade, qualquer fantasia abstrata.

⁵ Winterkasten, um imenso castelo octagonal em Wilhelmshöhe, próximo a Kassel.

Goethe (1993b, v. 1, p. 487) vai elevar essa visão de conexão entre arte e natureza a tal ponto que na etapa final de sua viagem poderá dizer algo como: “[...] ele [Rafael, o pintor de Urbino], assim como a natureza está sempre certo!” Portanto, o que fora dito sobre as obras de arquitetura antigas valerá, num passo posterior, também para a arte moderna. Ou ainda vale para toda a arte.

Goethe se apropria de tudo o que vê, formando o seu olhar. Goethe educa o seu olhar. A educação vai sendo mostrada passo a passo; no princípio a relação entre arte e natureza se dá no âmbito dos usos nas artes dos objetos da natureza:

Não me canso de dizer o quanto me ajuda na compreensão do trabalho de artistas e artesãos o conhecimento que penosamente adquiri das coisas da natureza, aquelas que o homem necessita como matéria-prima e as quais emprega em seu próprio proveito; do mesmo modo, também o conhecimento das montanhas, e das rochas que delas extraímos, representa para mim uma grande vantagem na arte. (GOETHE, 1999, p. 92).

Se para o conhecimento das artes é uma vantagem ter o olho educado pela natureza, é também verdadeira a operação inversa. No trecho que fala de seu dom de ver com os olhos de pintor, Goethe vai dizer que após a apreciação das obras da escola veneziana ele pode olhar para Veneza e ver

[...] a melhor e mais fresca pintura da escola veneziana. O brilho do sol destacava de maneira ofuscante as cores locais, e as sombras eram tão luminosas que, comparativamente, teriam podido fazer as vezes de luzes. A mesma coisa se poderia dizer dos reflexos verdes do mar. Tudo isso numa pintura sobrepondo o claro ao claro, de tal modo que, para por os pingos nos is, foram necessárias a onda espumante e a luz radiante a iluminá-la. (GOETHE, 1999, p. 102).

Assim como a natureza ajuda a ver a arte, podemos também dizer que a arte nos permite que vejamos o mundo natural como arte. O fluxo contínuo entre as duas concepções, a natural da arte e a artística da natureza, formam um modo de ver que segue sua trilha em direção ao verdadeiro.

Essa relação arte e natureza vai se tornar mais complexa na medida em que o conhecimento em ambas as áreas vai aumentando em Goethe. A abordagem das plantas, no que concerne a essa parte do livro, ainda anterior à chegada a Roma, tem seu interesse renovado e ampliado. Pois em Pádua, a famosa noção arquetípica da *Urpflanze* (planta primordial) começa a ser delineada.

Em meio às plantas habituais ou a objetos que conhecemos de longa data, não pensamos coisa alguma, e de que vale a contemplação sem reflexão? Aqui, diante desta multiplicidade que me é nova, torna-se cada vez mais viva a ideia de que talvez seja possível remontar todas as *formas* de plantas (*Pflanzengestalten*) a uma única. Somente assim seria possível determinar

verdadeiramente os gêneros e as espécies, o que no meu entender, até hoje se faz de maneira bastante arbitrária. (GOETHE, 1999, p. 71).

Goethe aqui pretende instaurar uma nova tipologia, para além da tipologia de Lineu. Ao refletir diante de novos objetos, Goethe percebe a incapacidade de se estabelecer plenamente a tipologia de Lineu, e como fruto dessa reflexão surge a redução de todas as formas de plantas a uma única, que por composição conteria a totalidade do mundo vegetal. Essa representação, que ainda não aparece bem delimitada, se tornará cada vez mais um princípio gerador e encontrará a sua versão mais acabada em solo siciliano. Mas o que importa aqui é ver que os primeiros passos em direção a uma concepção do mundo orgânico são dados, e para tal foi fundamental a presença de novos objetos. A superação de Lineu e aquilo que impedia Goethe de segui-lo foram tratados por Cassirer (1998, p. 175) em seu monumental *O problema do conhecimento*:

O que impedia Goethe de deter-se em Lineu não eram, simplesmente, razões de ordem teórica; era, muito mais, seu sentimento específico da natureza e seu específico sentimento da vida. O próprio Goethe diz que o órgão com que indaga o mundo é o olho; este homem sentia-se “nascido para ver, chamado a olhar”.

Até aqui, o que temos é a demarcação do território dessa formação, ela se dará de modo pleno na cidade eterna. Roma era o local para o qual todas as forças de Goethe o impeliam. Talvez isso explique, entre outras coisas, sua rápida passagem por Florença (“de Florença quase nada vi” (GOETHE, 1999, p. 149)). É em Roma que a Antiguidade vai se fazer presente por todos os lados. É nela que o renascimento de Goethe vai ter, em relação mais às artes que à natureza, seu ponto culminante, pois “[...] uma nova vida tem início quando se vê com os próprios olhos aquilo que, em parte, se conhece tão bem, por dentro e por fora.” (GOETHE, 1999, p. 149). É entre esses objetos, descritos aqui como velhos conhecidos, que Goethe vai renascer. Toma uma forma acabada aquilo que podemos chamar de renascimento de Goethe, que segundo Dieter Borchmeyer (1998, p. 125), é o *Leitmotiv* da obra.

O renascimento que tem lugar em Roma parece ser uma espécie de *télos* para o qual se dirigia toda a descrição da etapa anterior. Goethe parecia querer mostrar nas páginas anteriores à sua chegada a Roma as suas deficiências em relação a uma série de objetos. Embora muito do que vemos o poeta escrever em Roma já esteja presente em textos anteriores, é aqui que o olhar de Goethe vai se educar de maneira significativa. É nesse centro ligado a toda história antiga e moderna que Goethe vai se aproximar cada vez mais de uma visão da Antiguidade e das artes.

O renascimento de Goethe não se encontra acabado, ainda está em curso. Ele não se refere apenas ao relacionamento de Goethe com a tradição clássica, mas traz consigo mudanças que se estendem para toda existência do poeta:

O espírito se reveste de competência, alcançando uma seriedade desprovida de aridez, uma alegre serenidade. Para mim, pelo menos é como se eu nunca houvesse apreciado tão bem as coisas deste mundo quanto aqui. Alegro-me das consequências que isso trará para toda minha vida. (GOETHE, 1999, p. 160).

O constrangimento diante dos objetos se torna ainda mais forte: “Por certo eu acreditava que fosse aprender de verdade aqui; mas não pensei que fosse ter de voltar a escola primária.” (GOETHE, 1999, p. 178). O aprendizado em Roma se dá de maneira intensa e regular, não passamos sequer por uma página onde Goethe não descreva de algum modo a formação de seu espírito. Se até aqui o elemento natural foi tomando forma e conquistando a dignidade, em Roma é o elemento artístico, majoritariamente, que vai conduzir às mudanças. Diante de obras das mais diversas idades da humanidade, Goethe se vê compelido, de maneira decisiva e irrevogável, para fora de si. A objetividade que irá intentar, a partir de sua primeira visita a Roma, alcançará os níveis mais altos quando o olhar educado pela arte romana mais uma vez se lançar para a natureza.

Roma não é para Goethe um mero local onde se amontoam obras antigas; Roma é como um grande ser cuja vida sempre faz gerar coisas novas. Uma vida de mais de dois mil anos, onde cada época deixou suas marcas. Mas Goethe não parece ainda estar tão íntimo dos antigos. Paisagem e obras são aqui postas lado a lado; a descrição se desenvolve pela alternância de um para outro, em benefício mútuo. Obras da Antiguidade, como o Apolo de Belvedere, e obras modernas, como as de Rafael e Michelangelo, fazem que a visão de Roma se dê numa chave em que ela se torna não somente solo clássico, mas solo que traz em si objetos que representam toda a história da humanidade.

Não é por acaso que no momento em que a leitura de Winckelmann e a admiração das obras antigas se intensificam o poeta se sinta impelido para o “[...] ar livre; se, até agora, deuses e heróis foram o alvo exclusivo de atenção, eis que a paisagem reaparece, clamando por seus direitos...” (GOETHE, 1999, p. 204). É nesse contexto que Goethe “[...] abandona agora a Roma de Winckelmann, e, outra vez, encaminha seus passos para o sul.” (DORHEIM, 1949, p. 80).

Essa espécie de “fuga na fuga” não é gratuita. Depois de um intenso estudo, com base em seu conterrâneo, das estatuárias clássicas, o autor vai rumar ao lugar onde a natureza figurará como central nas observações. A natureza irá se revelar nas suas grandes e simples formas. Esse reencontro com a natureza não significará um abandono dos antigos e do clássico. Como vamos ver, será por essa natureza que finalmente Goethe vai poder se aproximar, de maneira quase que intuitiva (no sentido de uma referência imediata do objeto) dos antigos e do mundo grego.

Já na primeira carta escrita do sul, Goethe descreve o Parque do príncipe Chigi: “O que se vê ali é um verdadeiro matagal: árvores, arbustos, ervas e

trepadeiras crescem à vontade, secam, caem, apodrecem. Para mim, está bem assim, é até melhor.” (GOETHE, 1999, p. 213). Ao chegar ao sul, Goethe parece começar a caminhar em direção ao respeito da dignidade do elemento natural. Ao descrever esse parque como algo que se deixa levar pelo fluxo de vida e de morte presente na natureza e, ao final, quando demonstra sua aprovação, Goethe parece querer mostrar-nos que é no método próprio da natureza que se encontra a própria dignidade dela mesma.

Se à beira do Lago di Garda Goethe pôde ver na natureza aquilo que permaneceu verdadeiro por séculos e milênios, aqui a natureza não só parece ser o que permanece, mas ela pode “[...] brincar, diante de nossos olhos, com a magnificência de um mundo passado.” (GOETHE, 1999, p. 218). Natureza e Antiguidade vão se tornando, pouco a pouco, manifestações que se unem em algo ainda não definido.

Após a leitura de Winckelmann, Goethe parece impelido a atestar com seus próprios olhos a dignidade do mundo natural; ele se verá num processo em que as noções acerca do artístico e do natural vão permitir maiores desenvolvimentos. Pouco a pouco, subverterá a ordem de Winckelmann, priorizando não mais a arte em detrimento da natureza, mas tentará, lançando mão de um olhar que se constrói em analogia com os objetos observados, olhar para o que há de característico nos dois campos. Não haverá prioridade clara em nenhum deles enquanto manifestações, mas um olhar que se percebe incapaz de abarcar a totalidade de qualquer um desses mundos e que ainda assim avança em direção às suas características, tentando extrair deles o mais essencial e arquetípico.

Goethe (1999, p. 244) vai cada vez mais se convencer da necessidade de observação do mundo natural. Como ele mesmo atestará:

Na verdade, eu deveria dedicar o resto da minha vida à observação; descobriria coisas que talvez contribuíssem para ampliar o conhecimento humano. Informar, por favor, a Herder que sigo aprofundando minhas investigações botânicas; o princípio é sempre o mesmo, mas seria necessária toda uma vida para desenvolvê-lo.

A dedicação à observação traz agora algo de novo. Se antes ela visava a formação do observador, ela agora se vê impelida para fora dele e busca se inserir nos avanços e na ampliação do conhecimento daquele que observa. O observador nota por meio da experiência repetida dos fenômenos aquilo que é singular de cada um; esse singular é extraído da multiplicidade e colocado acima dela. Somente agora “[...] nesta terra aprendo a compreender e analisar muitos fenômenos da natureza e toda uma confusa gama de ideias conflitantes [...]” (GOETHE, 1999, p. 250); e mais adiante: “Não sentisse eu tamanho interesse pelas coisas da natureza, não visse que, em meio à aparente confusão, centenas de observações deixam-se

comparar e ordenar [...], eu decerto, e com frequência, tomaria a mim mesmo como maluco.” (GOETHE, 1999, p. 251).

Essa observação, que parece extrair o que há de peculiar nas coisas, não tem por base nenhum método preestabelecido de análise, como o método analítico de Lineu. A análise se faz lançando mão da mais nobre ferramenta que se pode conceber; o olhar, o ver; mas não um ver qualquer, um ver que se educa com os objetos vistos: “Por mais que tenhamos ouvido falar de uma coisa, sua peculiaridade somente se nos apresenta de fato mediante a observação direta.” (GOETHE, 1999, p. 256).

Esse olhar, essa observação, não visa apenas o mundo das ciências naturais. O artista mesmo deve buscar o singular, para a partir dele avançar em direção ao que não é dado na intuição imediata do objeto. É nessa aparente confusão dos fenômenos que o olhar se educa, é da percepção disso que o projeto morfológico de Goethe parece ir tomando forma.⁶

Nesse trajeto, que agora se vê impelido em direção às formas da natureza, aquilo que vimos ter um primeiro aceno em Pádua, ou seja, remontar à variedade das plantas e reduzi-las a uma única planta, vai ganhar cada vez mais corpo. Dessa multiplicidade de formas e manifestações Goethe vai intentar encontrar a célebre Planta Primordial.

Embora ainda não descreva o caminho que o levou a ela muito bem ele diz: “Uma luz veio então iluminar meus assuntos botânicos [...] estou próximo da solução do problema da planta primordial; receio apenas que ninguém venha a reconhecer nela o restante do mundo vegetal.” (GOETHE, 1999, p. 264). Esse método que da diversidade das coisas no mundo extrai algo que se eleve para além do mundo não é uma exclusividade de Goethe. Sua descrição como método artístico remonta à tradição de escritos artísticos como os de Bellori e Winckelmann.⁷ Goethe parece coincidir com essa visão de que se pode superar a natureza. Em carta a Herder, ele diz: “A planta primordial será a criatura mais estranha do mundo, pela qual a própria natureza me invejará.” (GOETHE, 1999, p.380). Em Winckelmann (1993, p. 45), Goethe deve ter lido o exemplo de Rafael, que, para pintar sua *Galatea*, não encontrou beleza nas mulheres ao seu redor e passou a servir-se de “[...] uma ideia precisa nascida na [*sua*] imaginação.”

A questão a ser colocada agora é que Goethe não parece acreditar que sua descoberta seja uma ideia, ela deve, assim como o aqueduto de Terni, ter garantida a sua vida interior. Sua emulação da natureza se dá numa chave um tanto diferente.

⁶ Embora o nome **Morfologia** ainda não tenha sido utilizado. Há ainda uma confusão na nomenclatura do método de Goethe: ele fala em conhecimentos botânicos, história natural, entre outros.

⁷ No século XVII, Bellori intitula proêmio às suas *Vidas dos pintores, escultores e arquitetos modernos* de modo revelador: A ideia do pintor, do escultor e do arquiteto obtida das belezas naturais e superior à natureza.

A possibilidade da planta primordial se forma numa chave em que todas as alterações das plantas obedeçam a um padrão, um arquétipo. Ainda não há em Goethe a noção de que isso seja, como no caso de Rafael, uma ideia.⁸ Goethe não coloca a carga de realidade no seu interior, na sua imaginação, mas sim nas coisas observadas. Assim como o que garante a vida dos objetos das artes é a coerência interna, o mesmo ocorrerá com as plantas *inventadas* a partir desse método. Elas terão sua verdade garantida pela coerência. Ela, a planta primordial, não tem, ainda, o estatuto de uma ideia, mas de um modelo. Modelo que se aplicaria de cima para baixo hierarquicamente na direção de existências mais simples.

À maneira de um semideus, o poeta poderá criar, a partir desse modelo, plantas coerentes “[...] isto é, plantas que ainda que não existam de fato, poderiam existir, em vez de constituírem-se das luzes e sombras da pintura e da poesia: Plantas dotadas de uma verdade e necessidade intrínsecas.” (GOETHE, 1999, p. 380).

O que garante a verdade desse conceito parece ser o mesmo traço que Goethe cunhou para a arte. Assim como a vida e a verdade das obras de arte se viam relacionadas com a coerência e seu desígnio, o que a tornava uma segunda natureza, o mesmo ocorrerá nessa segunda natureza, não artística, que surge na esteira de um modelo arquetípico de todas as existências mais simples. As plantas podem não existir, e ainda assim permanecem verdadeiras, como se tivessem existido, ou como se fossem ainda existir.

O caminho não está completo; Goethe ainda vai reduzir a planta à sua parte formadora, o verdadeiro Protheus: a folha. Mas é nesse passo rumo ao todo das plantas que se fundamentará o que passará a ser seu projeto morfológico. Portanto, um primeiro passo que da **aparente confusão** se deixe seguir em direção à **unidade** parece ter sido dado. Não se generalizam as características gerais do universo botânico, mas é naquilo que reside a sua singularidade arquetípica que surgirá a base para uma nova maneira de abordar, não só as plantas como “tudo quanto vive” (GOETHE, 1999, p. 380).

Essa preocupação toda em relação ao mundo natural não fez que Goethe abandonasse o intento de se aproximar dos antigos, mas o intensificou. É por meio dessa natureza, que permite toda a sorte de avanços no que se refere ao mundo das ciências, que ele se aproxima dos antigos paralelamente. É no jardim de Palermo que Goethe se diz transportado para a Antiguidade, é diante desse lugar que “Embora de um desenho regular, ele parece mágico [...]” (GOETHE, 1999, p. 285) o poeta vai se sentir nos tempos clássicos da Antiguidade. Não no sentido de uma nostalgia. Aliás, ao contrário do que diz Cláudia Valladão de Mattos (2008, p. 26) não há um desejo nostálgico no pensamento clássico de Goethe, e muito menos podemos

⁸ Isso será desenvolvido a partir da célebre conversa com Schiller, em que este, depois de ver o desenho que Goethe fez da planta primordial, diz tratar-se de uma ideia, como descrito no texto “Um acontecimento feliz”, que integra todas as versões editadas dos *Cadernos de morfologia*.

afirmar, como ela, que “Goethe acolhia uma ideia de uma Grécia caracterizada pela harmonia entre homem e natureza, transformando essa Grécia no horizonte utópico do homem moderno.” (MATTOS, 2008, p. 23).

A chave para entender essa gênese clássica de Goethe não é a nostalgia, muito menos a utopia. Goethe se vê transportado para a Antiguidade: há ainda no mundo aquilo que permaneceu desses tempos, não de maneira meramente temporal, pois assim como esse jardim, plantado “há não muito tempo” (GOETHE, 1999, p. 285), o transporta para a Antiguidade, há no mundo muito coisa que se apresenta como antiga sem o ser. Mesmo que os objetos não sejam cronologicamente antigos eles nos levam a uma Antiguidade que se nos apresenta, ou melhor, e se deixa intuir, e é por meio dessa Antiguidade presente que Goethe vai tentar se transportar para a Antiguidade temporal.

Não se trata de um substrato temporal, e nem da sensação de perda em relação a algo que não existe mais, mas de um transporte do observador na direção do que restou da Antiguidade. Trata-se de sentir-se não um antigo, mas de sentir o mundo à maneira dos antigos. Essa maneira pode ser aplicada tanto a uma paisagem ancestral, como a do lago di Garda, como a uma paisagem que temporalmente não deixa de ser moderna.

Assim *Ifigênia*, personagem notavelmente extraída da tradição trágica antiga, pode ser identificada com a *Santa Ágata* de Rafael, a ponto de Goethe (1999, p. 126) dizer não permitir “[...] que minha heroína diga uma única palavra que essa santa não desejasse pronunciar [...]”; diante da paisagem contemporânea de Palermo ele se vê na situação de Odisseu.

Se uma pintura moderna, cujo objeto reproduzido não remonta cronologicamente à Antiguidade clássica, pode servir de referência para uma obra que por excelência se pretende clássica, como podemos dizer que há no classicismo de Goethe qualquer tipo de nostalgia? Para Goethe há sempre um laço que nos liga a esse passado glorioso: há sempre a presença da tradição. A presença sempre sensível de traços que nos remetam à passagem dos antigos pela terra nos une ao passado longínquo. Isso leva o poeta a uma clara oposição a qualquer possibilidade de incorporação do tópico da nostalgia, marcadamente romântica.

O que o aproxima da Antiguidade não é uma espécie de nostalgia, muito menos uma utopia, mas sim um ímpeto formador que se apropria de objetos dignos da Antiguidade, mesmo que não datem dela, e os desenvolve modernamente... à maneira dos antigos! A dimensão histórica deixa sentir seu substrato temporal, mas não é dele que se extraem os preceitos do classicismo. É depois da incursão nesse jardim, moderno, à maneira dos antigos, que Goethe corre para comprar um exemplar de Homero. E é na fusão dessa paisagem, não necessariamente antiga, com a leitura de Homero, que Goethe vai poder formar um quadro mais preciso da Antiguidade.

Em carta a Herder o poeta diz:

No tocante a Homero, é como se me houvessem retirado a coberta de cima dos olhos. As descrições, os símiles etc. nos parecem poéticos, mas são, de fato, de naturalidade indizível, embora traçados com uma pureza e uma profundidade de sentimentos que nos faz assustar. Mesmo os acontecimentos de fabulação mais estranha possuem uma naturalidade que eu nunca havia sentido antes de aproximar dos objetos descritos. Permita-me exprimir meu pensamento de maneira concisa: **eles** apresentam a existência, **nós** geralmente o efeito; **eles** descrevem o terrível, **nós** descrevemos terrivelmente; **eles** retratam o agradável, **nós** de maneira agradável, e assim por diante. É daí que advém todo exagero, o maneirismo, toda graça falsa, todo empolamento. E isso porque, quando se trabalha o efeito e visando ao efeito, acredita-se não ser possível torná-lo palpável o bastante. (GOETHE, 1999, p. 379, grifo do autor).

Homero aqui não é descrito apenas como pai dos gregos, mas como um exemplo a ser seguido, exemplo esse que evitaria o mergulho no eu, e que se faria de maneira completa apenas nas suas obras em presença daquilo que o poeta antigo descreveu. Homero aqui não pinta com palavras, como crê Herder, ele apenas relata a existência; há uma coerência interna que se relaciona com os objetos descritos de maneira que se torna quase que a extensão poética do lugar onde foi gerado.

Os homens em Homero são quase que os homens primordiais, o processo é análogo ao das plantas. O **educador dos gregos**, ao reduzir os homens às suas ações e à sua existência, faz que seus homens sejam arquetípicos, ou seja, um modelo pelo qual podemos falar de diversas existências humanas. Os antigos passam, agora sim, a ser o modelo privilegiado de existência, em sua comunidade simples, baseada nas necessidades mais básicas do homem, sem a mistura com convenções e estruturas desnecessárias, ainda que cultivados naquilo que eleva o espírito dos homens acima das necessidades animais.

Os antigos como homens primordiais, com base na leitura de Homero, devem ser compreendidos não na chave nostálgica, ou utópica, mas como um meio de se poder reduzir a multiplicidade dos homens existentes a homens despojados de tudo que é falso e superficial. “Como *Urmenschen* eles teriam apenas aquelas emoções básicas que são comuns a todos os homens emergidos de um estado de barbarismo.” (TREVELYAN, 1981, p. 167).

É da paisagem homérica que Goethe consegue achar um elo que vivifique a *Odisséia* enquanto *palavra viva*.⁹ Se no começo da jornada apenas um verso de

⁹ “Agora que tenho presente em minha mente todas estas costas e promontórios, golfos e baías, ilhas e línguas de terra, rochedos e praias, colinas cobertas de arbustos, suaves pastagens, campos férteis, jardins adornados, árvores bem cuidadas, videiras pendentes, montanhas de nuvens e planícies, escarpas e bancos rochosos sempre radiantes, com o mar a circundar tudo isso com tantas variações e tanta variedade – Somente agora, pois, a *Odisséia* tornou-se para mim palavra viva.” (GOETHE, 1999, p. 379).

Virgílio se tornava vivo, agora Homero, mais precisamente a *Odisseia* inteira, se torna viva. Aquilo que permaneceu verdadeiro, ou seja, a verdade natural, faz que a palavra se torne viva, a operação é a mesma que no caso do poeta latino em Garda. Mas aqui é o mundo antigo, como uma espécie de mundo primordial, que se torna vivo. Juntamente ao lado do maior avanço em direção ao projeto morfológico, Goethe narra a sua aproximação espiritual com o mundo antigo.

É com o espírito inflamado por essas descobertas acerca da natureza e da Antiguidade que Goethe retornará para a cidade eterna. Para continuar sua educação e formação. Roma, a princesa do mundo, será o lar de Goethe por cerca de um ano.

Chegamos agora à parte mais verdadeiramente composta do livro, como o próprio autor diz a Eckermann (2011, p. 349-350):

Eu retomei a feitura de minha **Segunda visita a Roma** – disse Goethe – para ver se consigo desprender-me dela e passar a outra coisa. Minha já impressa *Viagem à Itália*, como sabe, eu a redigi de cartas. Porém, as cartas por mim redigidas durante minha segunda permanência em Roma não são apropriadas para algum tipo de proveito: versam sobre questões caseiras, de minha situação em Weimar, e muito pouco de minha vida italiana. Mas encontramos algumas observações que expressam minha situação interior no período. Tenho eu o plano de entremesclar minha narração a estas passagens, de modo que se possa transmitir o tom e o ambiente.

Temos, portanto, de conviver não só com as cartas, como com textos de outros autores que com ele conviveram e de um narrador que décadas depois dará o enredo da formação de seu eu. Além disso, Goethe irá retomar aquilo que, se não foi abandonado na Sicília, ficou um tanto enfraquecido: o estudo das artes. Depois de extrair muita coisa da paisagem e dos fenômenos naturais, Goethe voltará seu olhar aos “deuses e heróis”. Não que o estudo das coisas da natureza seja abandonado;¹⁰ é em Roma que ambos os campos do saber se aliarão em benefício mútuo: “[...] meu estudo obstinado da natureza e a cuidadosa atenção despendida na anatomia comparada me levaram onde posso ver as coisas da natureza e a antiguidade como um todo.” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 413).

Assim como o olhar educado pelas artes de Roma ajudaram Goethe a poder ver a natureza de uma nova maneira, no retorno a Roma é o naturalista, ou seja,

¹⁰ Ao lado de passagens que mostram Goethe na tentativa de se alçar no alto grau do elemento artístico, entre as cartas escritas em julho de 1787, encontramos um pequeno fragmento datado de seu período em Palermo onde Goethe (1993, v. 1, p. 401) coloca a famosa declaração de que o “[...] órgão que conhecemos como folha é o verdadeiro Proteus ‘que pode se revelar e se esconder em todas as formas vegetais. Do começo ao fim, a planta nada mais é do que folha.’” Não pretendo aqui entrar na questão da folha, por si só tão rica; cito-a de passagem apenas para mostrar como são inseparáveis as questões acerca da natureza e as acerca das artes. Tão inseparáveis que não respeitam sequer a ordem cronológica do relato.

aquele que vê o característico nos fenômenos naturais, que vai auxiliar o olhar que vê a arte e que produz arte. Natureza e arte começaram a se relacionar de maneira intrínseca e os avanços serão simultâneos em ambos os campos. A arte passa a responder cada vez mais aos critérios por ele cunhados no que se refere à natureza, ambas interagem na mente do autor de forma que cheguem a se aparentar, como manifestações diferentes de um mesmo poder criador. Há algo que as interconecta, há algo de análogo nelas: “A arte se tornou para mim uma segunda natureza, assim como Minerva nasceu da cabeça de Júpiter, nascida das cabeças dos grandes homens.” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 411).

Goethe não se contentará, no estudo dessa segunda natureza, em apenas admirar o que se manifesta imediatamente no objeto, ele tentará extrair da multiplicidade das obras (principalmente as da Antiguidade) algo que as unifique. Não uma unidade que reduza toda a multiplicidade de obras a uma espécie de categoria, mas algo que possa ser extraído delas e possa servir de norte para a compreensão delas mesmas.

Goethe (1993b, v. 1, p. 396) lançará mão do seu suposto “[...] dom de poder em pouco tempo combinar e pensar muitas coisas.” Sobre os antigos dirá:

[...] os artistas da antiguidade tinham tanto um grande conhecimento da natureza, quanto um certo conceito do que deveria ser representado e de como deveria ser representado, como Homero. [...] essas elevadas obras de arte são como as elevadas obras da natureza, e seguem as mesmas leis. Diante delas toda arbitrariedade, assim como toda obra *imaginária* perece; aí está a necessidade, aí está Deus. (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 424).

Goethe parece identificar as obras elevadas dos antigos a um patamar onde, assim como Homero descreveu os homens em sua **primordialidade**, elas mostram o homem, agora enquanto forma, na sua figuração primordial. As obras dos antigos, assim como Homero, seguem aquilo que é necessário no homem, tal qual esse fora designado por Deus. A “vida dos homens é o seu caráter” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 440) e foram os artistas gregos aqueles que conseguiram dar forma a isso que é, em última análise, o que representa a vida dos homens. Homero descreve o caráter de seus homens na ação e os artistas antigos o figuram, o tornam presente para o mundo dos sentidos. O “*non plus ultra* de todo nosso saber e fazer” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 510), ou seja, a figura humana. Este será seu objeto de estudo, e estudar os caracteres nas figuras antigas será o retorno para o elemento artístico.

Ao mostrar isso que é identificado com a própria vida dos homens, as obras antigas ganham vida interior, que analogamente à vida natural não depende de nada que lhe seja externo. É como se todas as forças da natureza convergissem em torno de uma obra. Elas representam algo, e sua representação é verdadeira por si só, ela

independe do que lhe é alheio, pois sua verdade é garantida pela coerência interna. Daí não ser possível, para Goethe, um discurso unificador das artes. Cada obra, cada arte, traz consigo sua verdade e seu discurso.

Dizer que a obra elevada mostra a sua verdade por meio daquilo que manifesta sua estrutura interior não deixa de ser algo que nos remete ao que fora dito acerca de tudo que vive. Goethe, mediante seu método de abordagem do mundo natural, poderá alçar um voo que vise compreender o interno, o não intuitivo, ou seja, o não manifesto diretamente no fenômeno, tanto no campo das artes quanto no das ciências naturais. É do fenômeno que se parte, mas não é naquilo que intuímos que se esgota o fenômeno, haverá sempre algo de inalcançável em ambos os campos do saber.

É pelo olhar educado pela natureza que Goethe haverá de abordar as artes; partindo da arte Goethe pôde ver melhor a natureza. O avanço não se encerrará aqui, muito menos principiou aqui, mas é aqui, diante de obras tanto da natureza quanto da arte, que podemos acompanhar o progresso desse olhar que se forma com uma grandeza análoga aos objetos observados. Se na primeira estada em Roma o poeta se viu renascer diante da multiplicidade dos objetos artísticos encontrados, aqui depois de sua incursão para dentro das artes e da natureza o autor se diz “reeducado” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 478). No contexto dessa reeducação ele abandona sua intenção de ser artista:

[...] eu percebo com o passar dos dias que realmente nasci para a arte poética, [...] eu devo cultivar este talento para produzir algo bom. [...] A respeito de minha longa estada em Roma, eu devo transformá-la em uma vantagem, ainda que tenha abandonado as artes figurativas. (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 556).

A dedicação ao *fazer* da arte se encerra, mas a dedicação de compreender as artes não fenece. E a dignidade do mundo natural não cessará o seu chamado: Goethe se dedicará cada vez mais a compreender as manifestações da natureza. Não se lançando num todo sublime, como fazia anos antes de sua jornada, mas levando em conta os movimentos sutis que manifestam em sua particularidade as forças da natureza. As ciências naturais, como ele mesmo atesta, serão como foi a geometria para Platão. Se o filósofo grego não admitia um ignorante nessa matéria em sua Academia, Goethe (1993b, v. 1, p. 443) diz: “[...] se eu fosse fundar a minha eu não aceitaria ninguém que não tivesse se dedicado seria e ativamente ao estudo da natureza.”

É nessa chave de um crescimento mútuo, de força e perseverança, dos estudos das ciências naturais e das artes que devemos entender o renascimento e a reeducação de Goethe. O mesmo pode-se dizer de seu classicismo que, muito mais do que pautado por qualquer tipo de nostalgia, se funda na percepção de toda a dignidade e infinitude dos objetos naturais e dos artísticos. É a vida interior das

manifestações fenomênicas de ambos que será o objeto de estudo de Goethe em seus próximos anos.

Esse renascimento não encerra o processo, apenas o inicia; é nos textos sobre as artes e sobre a natureza que ele se fará sentir de maneira clara. Não esquecendo a nova chave de criação de suas obras poéticas, que não serão uma imitação dos antigos, serão modernas, mas à maneira dos antigos. “Talvez agora com meu olho mais treinado, eu possa também detectar melhor a beleza mesmo estando no norte.” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 465).

Galé, P. F. *Italian journey*, Goethe's formation in his rebirth. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.51-69, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to discuss the development and description of the viewer in Goethe's Italian Journey. In this work, which came to light years after the journey itself, one can see the formation and the rebirth of a man who recounts his own changes in relation to various objects. Such changes marked Goethe's attitude towards the modern world and his subjectivity.*

■ **KEYWORDS:** *German Literature. Goethe. Autobiographical writing.*

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRENTO, J. **O arco da palavra**: ensaios. Organização e prólogo de Floriano Martins. São Paulo: Escrituras, 2006.

BORCHMEYER, D. **Weimarer Klassik**. Köln: Beltz Athenäum, 1998.

CASSIRER, E. **El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas**. Traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. v. 4.

DORHEIM, A. El “Viage a Italia” y el fragmento “Nausicaa”. In: UNIVERSIDAD DE CUYO. **Goethe 1749-1949**. Mendoza: Universidad de Cuyo, 1949. p. 77-93.

ECKERMANN, J. P. **Gespräche mit Goethe in den letzte Jahren seines Lebens**. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2011.

GOETHE, J. W. **Poemas**. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1949.

_____. **Goethe e Schiller**: companheiros de viagem. Tradução, seleção e notas de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993a.

_____. **Italienische Reise**. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993b. 2 v. (Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche, v. 15).

_____. **Viagem à Itália**: 1786-1788. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. **Escritos sobre arte**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial; Humanitas, 2005.

KOHLSCHEMIDT, W. O classicismo. In: BOESCH, B. (Org.). **História da literatura alemã**. Tradução sob orientação de E. Theodor. São Paulo: Herder, 1967. p. 263-324.

MATTOS, C. V. **Goethe e Hackert**: sobre a pintura de paisagem. São Paulo: Ateliê, 2008.

PANOFSKY, E. Et in Arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca. In: _____. **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 377-409.

TREVELYAN, H. **Goethe and the greeks**. Cambridge: Cambridge Press, 1981.

WINCKELMANN, J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993.

Recebido em 29/11/2013

Aceito para publicação em 15/06/2014



UM CASO NADA EXEMPLAR: *O PRECEPTOR*, DE BERTOLT BRECHT

Teresa Maria GRUBISICH*

■ **RESUMO:** Neste texto examinamos o modo como Bertolt Brecht, em seu teatro dialético, adapta a peça *O preceptor* de Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-1792). Tanto a comédia de Lenz quanto a parábola teatral de Brecht têm por base o percurso social do jovem mestre Läufer em sua busca por reconhecimento profissional no âmbito da docência. Esse reconhecimento só chega quando o jovem preceptor castra-se tanto no sentido físico quanto moral, estético e profissional. A parábola teatral de Brecht como tal apresenta prólogo e epílogo e, por meio desses enunciados, atualiza a comédia de Lenz, atribuindo-lhe um sentido de crítica à alienação e subserviência geradas pelos processos de dominação sociopolítica expressa por discursos autoritários. Veremos de que forma, do caso trazido à cena como *exemplum*, que gira em torno do percurso de um jovem em formação a quem se atribui a tarefa e a competência de formar outros à sua imagem e semelhança, se constrói uma outra cena subjacente, a de um povo e seus percalços históricos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Teatro dialético. Parábola teatral. Brecht.

Em 1950, Brecht adapta *O preceptor ou Vantagens da educação particular* de Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), um expoente do movimento literário romântico alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). Sua intenção, como diz Peixoto (1979, p. 268), é “[...] satirizar os intelectuais alemães que se curvaram diante de Hitler. Brecht simplifica a narrativa (da comédia de Lenz), acentuando seu conteúdo político e desenvolvendo-o.”

De entrada, Brecht suprime o subtítulo que delimitava o âmbito da peça. Consoante às observações de Pasta Júnior (1986, p. 207), Brecht atualiza os clássicos alemães, contrapondo à matéria, enquanto conteúdo da obra, a matéria histórica: “[...] ele trabalha com dados históricos performados esteticamente.” Brecht apresenta a problemática do intelectual diante da miséria alemã na perspectiva de Lenz, situa-a em sua época, século XVIII, e, ao mesmo tempo, num exercício dialético, a nega e, nesse processo, a incorpora, atualizando-a para a Alemanha nazista – século XX. Certamente, o jovem preceptor de Lenz não é o intelectual submisso ao nazismo,

* AFA – Academia da Força Aérea. Área de Ciências da Linguagem. Pirassununga – SP – Brasil. 13.631-972 – teresagrub@terra.com.br

mas ambos exprimem de modos distintos essa miséria, portanto Brecht tensiona as relações entre esses dois intelectuais sintetizados no personagem/narrador Läufer.

Na peça *O preceptor*, Brecht sobrepõe à comédia de Lenz os elementos narrativos próprios de uma parábola, sem, contudo, descartar qualquer um de seus elementos cômicos originais. Apropria-se dos mecanismos de ambos os gêneros numa síntese bastante original: acrescenta à comédia de Lenz a configuração do gênero retórico, com seus enunciados narrativo, interpretativo e pragmático, e aos dois primeiros correspondem o prólogo da peça e a subsequente encenação do caso a ser decifrado pelo público, respectivamente; e ao último, o epílogo da peça, cena em que o espectador é incitado pelo narrador/personagem Läufer à ação. De acordo com Suleiman (1977), todo texto de parábola se articula segundo três níveis hierarquicamente ligados: o nível narrativo, o nível interpretativo e o nível pragmático. A cada um desses níveis corresponde um discurso específico: o próprio do discurso narrativo é apresentar – contar – uma história; o próprio do discurso interpretativo é comentar a história, para extrair dela o sentido; o próprio do discurso pragmático é derivar, assim, desse sentido uma regra de ação, que terá a forma de um imperativo, verbo presente no epílogo, dirigido ao receptor do texto. Cumpre observar que, na parábola brechtiana, o imperativo do epílogo incita o espectador à ação.

Dessa forma, segundo Eagleton (2011, p. 116), o próprio teatro passa a ser objeto de observação e exemplo de novas possibilidades construtivas numa analogia à realidade social que, para Brecht, “[...] é um processo descontínuo e mutável, produzido pelos homens e, portanto, passível de transformação.” Daí a descontinuidade da ação promovida pelos recursos épicos meticulosamente selecionados pelo dramaturgo. Daí também o final em aberto, pois a peça não oferece uma conclusão.

A tarefa do teatro não é refletir uma realidade fixa, mas demonstrar como personagem e ação são produzidos historicamente e, portanto, poderiam ter sido (e ainda podem ser) diferentes. A própria peça se torna, assim, um modelo desse processo de produção. [...] Em vez de se mostrar como uma totalidade inteiriça, que sugere que toda ação está inexoravelmente determinada desde o princípio, a peça se apresenta de forma descontínua, aberta e internamente contraditória, encorajando no público um “olhar complexo”, atento a diversas possibilidades conflitantes a cada momento. (EAGLETON, 2011, p. 117).

Assim, o teatro de Brecht, conforme o pensamento de Eagleton, deve ser tratado como objeto de reflexão e não como reflexo da realidade social; e uma das tarefas dos atores, nesse processo, é mostrar os personagens que interpretam como representações e mostrarem-se a si mesmos como aqueles que os representam; em vez de se identificarem com seus papéis, são instruídos a se distanciarem deles, daí a presença dos elementos narrativos e de recursos advindos de diferentes gêneros

artísticos e discursivos serem fundamentais para os propósitos do teatro épico, como passaremos a demonstrar.

Um caso nada exemplar

Nessa parábola brechtiana, o caso nos é contado no prólogo da peça pelo narrador-personagem Läufer, que, juntamente às demais personagens, passará a uma sua demonstração como uma forma de *exemplum*, de modo a conduzir o público a fazer uma interpretação. Temos, na peça, a história do jovem preceptor, Läufer, cujo pai, um pastor, não pôde, por falta de dinheiro, custear-lhe as provas finais, o que o impede de graduar-se. Dessa forma, o jovem sai de casa, tendo que viver humilhado, prestando serviços como preceptor, inicialmente do menino Leopold e depois da irmã deste, Gustchen. Tarefa a que ele se vê forçado a abraçar em nome de uma suposta gratidão ao major Von Berg, por tê-lo contratado e acolhido em sua casa, no vilarejo de Insterburg.

Läufer é submisso, a tudo se curva sem queixas, exceto quando se lhe impõe, com urgência, a necessidade de ir à cidade para satisfazer seus desejos sexuais. Para a viagem, passa a solicitar ao major, numa insistência cômico-obsessiva, um cavalo emprestado. A tragédia se dá, então, pela falta do cavalo: tendo seu pedido negado, Läufer sucumbe a seus desejos em uma de suas aulas de catecismo à jovem Gustchen – menina dos olhos de seu pai.

A partir disso, o jovem começa a ser perseguido e refugia-se numa escola de uma aldeia próxima a Insterburg, passando a viver sob a proteção do mestre-escola Wenzeslaus, que tem uma sobrinha, Lise.

Após algum tempo na casa do mestre, passa a ser assediado por Lise. Com medo de que tudo volte a acontecer, castra-se, em nome de sua profissão. Ato que é louvado por Wenzeslaus – típico representante das ideias de Lutero – que passa a reverenciá-lo por ter “sufocado em si mesmo toda a rebeldia” (BRECHT, 1995, p. 39). Com esse ato, Läufer se reconcilia com a ordem vigente, pode voltar a ministrar aulas, passa a ser também referendado pelo major Von Berg – que antes o queria morto – como um “pedagogo inspirado por Deus” (BRECHT, 1995, p. 65), dele recebendo, então, o seu certificado.

Como a peça vai do cômico ao trágico e vice-versa, tudo termina em um irônico “final feliz”: Läufer casa-se com Lise, que se declara muito feliz por desposar um homem espiritual; Gustchen que, após o “flagrante”, tentara suicídio, é perdoada pelo pai, tem seu filho e, ao final, reencontra seu derradeiro amor, Fritz, um primo, com quem passa a manter um relacionamento consanguíneo, típico entre os nobres.

Fritz era filho do conselheiro titular Von Berg, que o mandara estudar Direito na Universidade de Halle, onde convive com dois jovens estudantes, Pätus e Bollwerk. Pätus, discípulo de Kant, vive um amor platônico pela donzela Rehhaar, que sequer

conhece. No dia marcado para se conhecerem, o moço, por ter penhorado o seu casaco, não pode ir ao encontro, que seria no teatro, então Bollwerk a leva para ver a peça *Minna von Barnhelm* de Lessing,¹ e, para a tragédia de Pätus, aquele a engravida. Aplicando uma fórmula da teoria do conhecimento de Kant, Pätus constrói o seguinte raciocínio: o interesse filosófico surge quando a mulher ama um indivíduo masculino que chamaremos de A, e deseja ou satisfaz com o corpo a um indivíduo masculino que chamaremos de B. O que vale não é o corpo, mas o espírito. Assim Pätus tudo perdoa e doa-lhes o dinheiro, emprestado de Fritz, para o aborto.

Ao final, contudo, Pätus casa-se com a donzela Carolina – assumindo mais uma entre as suas inúmeras contradições na peça – unindo o útil ao agradável, pois a moça é filha do Reitor, cuja proteção é fundamental para o jovem ser aprovado nos exames finais. Lendo mais uma vez Kant, o moço encontra a justificativa para o seu ato – o casamento é, para o filósofo, um contrato que legaliza o relacionamento sexual “[...] é a união de duas pessoas para o recíproco uso vitalício dos órgãos sexuais [...] porque esta necessidade se impõe pela lei da razão.” (BRECHT, 1995, p. 61).

Fritz tira da fórmula de Pätus uma grande lição para a sua vida e, dessa forma, assume Gustchen e seu filho. Temos na peça a ironia ao pensamento idealista de Kant, à falta de historicidade da sua teoria do conhecimento que localiza as condições *a priori* do conhecimento objetivo nas faculdades do espírito e não nas práticas sociais humanas que têm, conforme o materialismo histórico ao qual Brecht se filia, aspectos tanto materiais quanto intelectuais e espirituais. E é essa Alemanha idealista, conservadora e contraditória, presa às ideias de Lutero, cujos intelectuais se resignam e renunciam à participação política, legando a cada nova geração apenas o cultivo do espírito, que é criticada na peça, essa é a expressão da miséria alemã.

Do caso à parábola

Em *O preceptor*, de Brecht, apresentado de forma grotesca, o destino de Läufer remete ao destino de toda uma classe, de uma coletividade alienada em sua condição de subserviência, de resignação, gerada pela paralisia e pelo imobilismo de um discurso autoritário que a manipula e subjuga.

¹ “LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781) é o maior representante da Ilustração alemã no terreno da literatura, um dos maiores prosaístas da língua, dramaturgo que abriu o caminho para a fase clássica da literatura alemã. Seu empenho em favor de Shakespeare teve repercussão incalculável. Entre suas obras crítico-teóricas as mais importantes são: Laocoonte e a Dramaturgia de Hamburgo.” (ROSENFELD, 1993, p. 349). Sobre essa peça, *Minna von Barnhelm*, há um artigo de Roberto Schwarz (1981, p. 109-131).

Vejam os então de que forma, do caso trazido à cena como *exemplum*, que gira em torno do percurso de um jovem em formação a quem se atribui a tarefa e a competência de formar outros à sua imagem e semelhança, se constrói uma outra cena subjacente, a de um povo e seus percalços históricos.

O percurso que seguiremos para a construção do sentido será inicialmente o do jovem mestre, enquanto personagem da história demonstrada na parábola. Veremos, a partir disso, como se realiza a sua passagem de figura individual cuja alienação é compreendida a partir de uma perspectiva moral e religiosa à expressão de um coletivo, cuja alienação é sócio-histórica.

Läuffer, para ser aceito, reintegrado (considerado moralmente íntegro) na ordem social vigente, que ainda guarda ecos feudais, precisa sujeitar-se ao limite máximo que um homem pode chegar, dispondo de sua individualidade, de seu poder criador, pela (auto)castração.

LÄUFFER – Padrinho, não sei se fiz bem. Eu me castrei...

WENZESLAUS – O quê? Castrou? Mas isso...

LÄUFFER – Espero que permita que eu fique alguns dias mais aqui, debaixo do seu teto maculado.

WENZESLAUS – Pare de falar. Não precisava fazer isso. É um segundo Orígenes! Deixe-me abraçá-lo, precioso instrumento da vontade divina! Siga esse caminho e algum dia o senhor será um lumiar da Igreja, uma estrela de primeira grandeza da pedagogia. Eu vos felicito, eu vos aclamo com um *jubilate* e um *evae* wenzeslauniano, meu filho espiritual. (BRECHT, 1995, p. 59).

Cúmulo do paradoxo – para ser íntegro, tem que ser mutilado. É assim que se denuncia, num nível mais profundo, a perversidade de uma ética que nega a estética ao pregar a morte do corpo, a morte do sujeito para que se transforme em objeto utilitário. Essa perversidade explicitada no texto de Lenz quando expressa sob o capital também produz a morte do sujeito para transformá-lo em mercadoria, ou seja, em objeto utilitário do capital.

Para os jovens do *Sturm und Drang*, movimento pré-romântico do qual Lenz, autor da peça *O preceptor*, de 1774, era expoente, o absolutismo era a grande prisão, cadeia eterna, assim esses jovens não vislumbravam a superação desse absolutismo, porque o compreendiam como um dilema moral. Por outro lado, para Brecht, o nazismo tolhia a inteligência, cooptando muitos intelectuais da época, que se resignaram. E é essa resignação a um regime, a uma ordem, sinônimo de castração, que é satirizada em sua adaptação. Mas Brecht também satiriza a Alemanha daqueles jovens pré-românticos – já eles próprios idealistas e contraditórios.

Onde, na peça de Lenz, havia diferença e separação entre a triste realidade do pequeno professor e as propostas educacionais da nobreza esclarecida,

Brecht ressalta uma relação de complementaridade, em que ambas surgem como atributos de uma mesma realidade de base – a miséria alemã. Na fórmula sintética de Hans Mayer, “Brecht critica com Lenz e critica Lenz”. Esta a oportunidade que Brecht encontra em Lenz, que não encontra em Schiller: a de repor sobre os pés aquilo que neste último e no Classicismo alemão se encontra de ponta-cabeça – o primado Kantiano do moral sobre o social. Ao consumir aquele movimento que é apenas tendencial em Lenz, por onde saudavelmente o trai um certo caráter epigonal, Brecht opera, na verdade, uma rotação completa e restitui o primado do social. (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 124).

Na peça de Lenz, a miséria do jovem preceptor é moral, e ele é reabilitado no âmbito da moral por meio da proteção do mestre-escola Wenzeslaus, o qual protege o rapaz contra a perseguição do major Von Berg por ter deflorado sua filha Gustchen, quando lhe ensinava religião. Wenzeslaus passa a ser o mentor de Läufer que, sob o seu teto e proteção, colabora na confecção de material escolar e na correção de tarefas, uma vez que ele próprio se vira impedido de exercer a profissão.

WENZESLAUS – Então como é? Não gostou do tabaco? Eu aposto... Só mais uns dias na companhia do velho Wenzeslaus e o senhor vai estar fumando feito chaminé. Vou educá-lo do meu modo até que nem o senhor se reconheça. A carreira de preceptor está encerrada para o senhor meu jovem, já que não tem referências. [isso antes da castração que irá reabilitá-lo] Também não deve achar que consiga um posto na escola pública; agora que a guerra terminou, o rei ocupa os cargos de professor com os oficiais inválidos [...] Penso que poderia me dar uma mão à noite, e escrever umas frases para os meus alunos copiarem... (BRECHT, 1995, p. 49).

Digno de nota nessa fala de Wenzeslaus é o fato de o rei estar entregando os cargos de professores das escolas públicas a oficiais inválidos, ou seja a “ruínas” da guerra. Não tendo mais serventia como guerreiros, esses inválidos vão formar, à sua imagem e semelhança – lema da época – os jovens alemães, “verdadeiros germanos” no dizer de Wenzeslaus. E, tal como aqui, fala e situações da peça inteira estão cheias de contrastes estridentes que desatinam a perspectiva do espectador. É o caso da castração de Läufer aplaudida por seu mentor, Wenzeslaus, que por ironia é o paradigma do mestre perfeito que a tudo sacrifica pelo seu mister, que não conhece necessidades e apenas o exercício moral o sustenta.

LÄUFFER – O senhor deve ter um bom ganho.

WENZESLAUS – Ganho? Que pergunta tola [...] Ganho a recompensa divina, uma consciência limpa! O senhor tem ideia do que quer dizer ser mestre escola? Formar homens à minha imagem e semelhança. Verdadeiros germanos. Um espírito são e um corpo são, não uns macacos daqueles. Em outras palavras, um espírito de gigante e um corpo sujeito a suas obrigações. Um espírito que alça voo cada vez mais alto, mas cuidado para não cair e espatifar-se contra o

chão! Não quer mesmo fumar um cachimbo? Vamos lá, anime-se. O principal é vencer a si mesmo, não me refiro a você, me refiro ao verdadeiro germano, antes de vencer o universo. (BRECHT, 1995, p. 49).

As incoerências são explícitas: “um corpo são, vencer a si mesmo”, eis o que prega o mestre escola, paradigma no qual os discípulos têm que se espelhar, menos Läufer, que é descartado da categoria de “verdadeiro germano”, colocado à margem. Logo em seguida, Wenzeslaus oferece a ele um cachimbo ao jovem, vício do qual, outra ironia, o mestre parece se orgulhar.

Läufer torna-se um discípulo de Wenzeslaus, escuta os seus “ensinamentos”, toma-o por benfeitor e vive como agregado em sua casa. Mas ele se desespera quando Lise, sobrinha de Wenzeslaus, começa a assediá-lo:

LÄUFFER – Será que perdi a razão? [...] Em poucos minutos me transformo em presa dos mais baixos desejos? [...] e debaixo do teto do meu benfeitor [...] Justo ele, que me ensinou o que é ensinar! (BRECHT, 1995, p. 55).

O ensinamento de Wenzeslaus, resume-se numa reflexão didática feita no dia em que os dois se conheceram.

WENZESLAUS – [...] Por favor, passe-me o frasquinho de areia. Vê, eu mesmo tenho que traçar as linhas para os meus alunos; não há nada mais difícil de aprender do que escrever reto, uniforme. Não enfeitado nem rápido demais, é o que sempre digo, mas escrever em linha reta, pois isso influi em tudo, nos costumes, nas ciências, em tudo, meu caro senhor preceptor. Quem não sabe escrever em linha reta, eu sempre digo, não sabe agir em linha reta. (BRECHT, 1995, p. 46).

Como podemos observar, Wenzeslaus atribui ao ato de escrever um valor moral, escrever reto equivale a viver reto, aquele que for desprovido dessa coordenação – motora – logo será discriminado por constituir-se em perigo para os costumes e para as “ciências”. O que Wenzeslaus entende como ciência, é importante assinalar, não se relaciona ao exame de fatos ou fenômenos encontrados na natureza ou na sociedade, passíveis, portanto, de observação e análise; trata-se, isso sim, da ciência que, dotada de um poderio ilimitado, age sobre as coisas e os homens, como a magia: os fenômenos sendo colocados como miraculosos e conhecidos por intuição. Só os “sábios” ou os “eleitos” têm acesso a essa ciência, devendo assim comandar os ignorantes, vale dizer, os desprovidos de inteligência, isto é, de coordenação motora. Esses deverão servir.

ESCOLA DA VILA

Wenzeslaus, Läufer. *Ambos em trajes pretos*. Lise.

WENZESLAUS – Agradou-lhe o sermão, colega? Sente-se reconfortado?

[...]

LÄUFFER – Agradou-me muito a ideia de que existe muita semelhança entre a nossa alma e o seu renascimento e o cânhamo, e que assim como o cânhamo deve passar na tábua de corte por vários golpes para se livrar de sua casca, também a nossa alma deve passar por diversos martírios, e sofrimentos, e pela morte para ser preparada para o céu. [...]

Porém não devo esconder que a sua lista de demônios que foram expulsos do paraíso e toda aquela história daquela revolução, porque Lúcifer se considerava o mais belo... hoje em dia esta superstição já está superada!

WENZESLAUS – É por isso que também todo esse mundo racional de hoje irá para o diabo. Tire do camponês a sua crença nos demônios e ele próprio tornar-se-á o demônio contra o seu senhorio até provar-lhe que eles existem. (BRECHT, 1995, p. 67-68).

A peça de Brecht nos remete a uma Alemanha que ainda não havia conhecido o racionalismo, cujo luteranismo colocava como único caminho válido a fê, cujas concessões à cultura, como a criação de escolas, objetivavam o ensino bíblico, religioso. Assim, a educação formava homens cujo mister era atender ao chamado divino, às ordens de Deus, portanto homens subservientes. Wenzeslaus é a caricatura do mestre dessas escolas: ministra aulas e, na igreja, profere sermões.

Retomando a questão da castração, autocastração de Läufer, é importante situarmos a intencionalidade de Brecht com a adaptação dessa peça, a qual é explicitada pelo próprio dramaturgo em uma carta que encontramos traduzida em Pasta Júnior (1986, p. 121, grifo do autor):

[...] se observarmos ainda um outro aspecto que motiva a retomada de Lenz e de *O preceptor*. Na referida carta de 1950, Brecht escreveu também: “Há ainda o problema do pedagogo em *O preceptor* como parte da miséria alemã, e seria talvez necessário explicar a significação simbólica da fábula da castração. Naturalmente esta fábula não é simplesmente simbólica: com o maior realismo (houve ao menos na base da peça um acontecimento real, horrível, na Prússia Oriental) mostra-se, através de um espécime de carne e osso, a autocastração dos intelectuais, que nessa época formavam uma casta e eram todos mais ou menos constrangidos a exercer o ofício de pedagogo, vale dizer que a autocastração física não apenas **significa** uma autocastração intelectual, ela é representada, ela própria, como a saída grotesca da situação social de Läufer. Além disso a peça é uma verdadeira **comédia**, e é igualmente característico que os clássicos não se tenham dado absolutamente a este gênero artístico precisamente realista! [...]

O tema da autocastração de Läufer, na adaptação brechtiana, como resignação do intelectual, nos permite compreender o comentário de Fernando Peixoto sobre ser a peça uma sátira aos intelectuais alemães que “subservientes” se curvaram

diante de Hitler. Mas a castração está também colocada como o cultivo absoluto do espírito e morte do corpo, que podemos entender como um viver da e na abstração, descolado de toda prática. Em outras palavras, representa o processo da alienação – outro paradoxo, pois, na medida em que se concilia com a ordem social, se reintegra, o jovem se aliena, ele se marginaliza como reprodutor em favor dessa ordem; sendo e não sendo de utilidade para ela. Assim, a autocastração é uma saída “grotesca da situação social de Läufer”, consoante explícita Brecht; o jovem preceptor serve como objeto intelectual – pura abstração –, mas não supera sua condição de subalterno ao poder instituído, como claramente se depreende da fala do major Von Berg, após a tentativa de suicídio de Gustchen:

MAJOR – Pronto! **Coloca-a no chão e ajoelha-se ao seu lado.** Gustel! O que está faltando a você? Bastava dizer uma palavra e eu teria comprado um título de nobreza ao mariola. Ai vocês podiam se esfregar à vontade. Valha-me Deus! Acudam logo, ela desmaiou! (BRECHT, 1995, p. 53, grifo do autor).

Além da vulgarização do título nobiliárquico que podia ser forjado, comprado consoante o interesse da nobreza, há nessa fala do major a vulgarização do relacionamento entre os jovens. Aliás, essa relação se dá devido à carência da moça que se sente esquecida pelo jovem Fritz a quem prometera fidelidade e amor eternos – numa traição “leviana” aos ideais românticos, os quais são ironizados em cena. O caso entre a jovem e o seu preceptor se dá também pela “fraqueza” desse que não encontra como saciar seus desejos, preso ao vilarejo de Insterburg – apesar das insistentes, mas ignoradas, súplicas ao Major para que lhe emprestasse um cavalo para ir de três em três meses à cidade.

MAJOR – [...] Onde está a minha filha?

LÄUFFER – Se o senhor major me tivesse dado o cavalo para ir a Königsberg, como me havia prometido...

MAJOR – O que o cavalo tem a ver com isso, seu canalha! [...]

LÄUFFER **amargo** – O que o cavalo tem a ver com isso! E onde é que fica a minha *vita sexualis*? (BRECHT, 1995, p. 51, grifo do autor).

Temos aí a sátira à moral e à educação da época. O jovem Läufer dava aulas de religião à moça, por ordem do major, no quarto de Gustchen. Negar o cavalo a Läufer é subjugar a sua potencialidade, sua energia vital, sua natureza humana, seu ímpeto juvenil que o leva a transgredir as convenções sociais e religiosas, em outras palavras é castrá-lo. Mas é devido à sua condição social que o major o subjuga, ou seja aqueles que têm recursos financeiros e poder subjagam aqueles que não os têm.

Cabe mencionar que Läufer não tinha diploma, não se graduou, pois seu pai não conseguiu pagar os exames finais. Assim, torna-se um súdito, presa fácil dos abusos dos preconceitos de casta; facilmente manipulável como um objeto

sem necessidades e sem valor algum. Vejamos como o major Von Berg promove a persuasão do jovem, sem nenhuma dificuldade, para que ensine a Gustchen, aumentando, dessa forma, sua jornada de trabalho, sem, contudo, pagar-lhe mais por isso; pelo contrário, o moço deverá se dar por satisfeito, recebendo ainda menos que o combinado inicialmente.

MAJOR – [...] Mas escute: eu o considero um homem bem-apegoado e cortês, temente a Deus e obediente, caso contrário não faria o que faço pelo senhor. Prometi 140 ducados anuais ao senhor, não é mesmo?

[...]

LÄUFFER – Mas com a gentil permissão de Vossa Graça, a senhora me prometeu cento e cinquenta ducados.

MAJOR – Ah, o que sabem as mulheres!... em táleres... deixe ver... três vezes cento e quarenta quanto dá?

LÄUFFER – Quatrocentos e vinte!

[...]

MAJOR – Quatrocentos táleres, monsieur, mais não pode exigir em sã consciência. O anterior ganhou duzentos e cinquenta e ficou satisfeito como um deus. E eu juro que era um homem muito instruído. Você ainda tem muito pela frente até chegar lá. O que faço por você é só por amizade ao senhor seu pai e também pelo seu próprio bem, se for dedicado. Mas escute: tenho uma filha que sabe o seu catecismo de cor e salteado, mas como logo logo deverá fazer a primeira comunhão, e eu bem sei como são os padres, toda manhã você deverá tomar dela o catecismo. (BRECHT, 1995, p. 24-25).

A fala e a atitude do major diante de Läubffer, além de expor o modo como o primeiro, por sua condição de casta, pode, por uma questão de dominação moral, explorar o trabalho alheio, expõe a decadência do modo de produção feudal e da nobreza com o advento do capitalismo. Assistimos em *O preceptor* ao ruir de um velho mundo que, no entanto, nega-se a morrer, contudo já não se sustenta; suas bases estão corroídas pelas contradições que já não se podem abafar – daí os contrastes flagrantes entre as atitudes e o discurso das personagens – e pelas próprias limitações de uma ordem social degenerada.

Conforme afirma Hauser (1982), entre o século XVII e o XVIII, a classe média degenerava nos principados alemães.² As igrejas e as escolas, estas extensão

² Para entendermos o uso da expressão “classe média” nesse contexto, recorremos a Bottomore (1988, p. 65) que afirma ser ela usada por Marx e Engels em várias acepções: “Marx usou a expressão mais no sentido de ‘pequena burguesia’, para designar a classe ou camada social que está entre a burguesia e a classe operária. [...] Nem Marx nem Engels estabeleceram uma distinção sistemática entre diferentes setores da classe média ou, em particular, entre a ‘velha classe média’ de pequenos produtores, artesãos, profissionais independentes, agricultores e camponeses, e a ‘nova classe média’ formada pelos trabalhadores em escritórios, supervisores, técnicos, professores, funcionários do governo, etc.”.

daquelas, pregavam a obediência ao governo, confirmavam o direito divino dos ilustres senhores:

A debilidade da classe média, sua exclusão do governo do país e, praticamente de toda a espécie de atividade política, fomentava uma mentalidade passiva que afetava toda a vida cultural da época. A classe intelectual, que era constituída por funcionários de segunda categoria, professores de graus inferiores e poetas devaneadores, habituava-se a distinguir a sua vida privada, do mundo da política, e a renunciar a qualquer espécie de intervenção efetiva nas questões públicas. E tal renúncia, e tal afastamento ela compensava-os com um excesso de idealismo, uma afetação de desinteresse prático nas suas ideias, e com o abandono da direção dos negócios nas mãos dos detentores do Poder. (HAUSER, 1982, p. 755).

Nessa Alemanha, a fidelidade do exército e do funcionalismo alicerçava um “novo feudalismo” que oprimia tanto a burguesia quanto o campesinato. É bom lembrar que os príncipes alemães possuíam grandes extensões de terra, daí seus interesses feudais. Houve, assim, um atraso do progresso do comércio e da indústria na Alemanha em relação a outros países da Europa, como a Inglaterra e a França, cujas revoluções burguesas estavam em curso, e esse atraso se verifica tanto no século XVIII, retratado na peça de Lenz, quanto no século XX. Nesse século, a posição da Alemanha nas duas guerras indicou uma tentativa de superação desse descompasso com as outras potências europeias, daí porque Brecht atualiza *O preceptor* de Lenz, visto que a miséria alemã é, em grande medida, decorrente do desenvolvimento tardio do capitalismo naquele país.

[...]

Todavia, os tempos estão mudando:

O burguês agora está mandando.

E eu estou pensando noite e dia

Que vou ser-lhe de serventia.

Ele teria em mim como se diz

A qualquer hora um espírito servil:

A nobreza treinou-me bem

Aparando-me e exercitando

Para que eu só ensine o que convém

E nada irá mudar nesse sentido.

Vou revelar-lhes o que ensino:

O abc da miséria alemã. (BRECHT, 1995, p. 14).

Nesse trecho da peça, Brecht mostra que “os tempos estão mudando”, mas a dominação não é superada, apenas muda de forma. No século XVIII, a sociedade

alemã era estamental. Nesse contexto, como aponta a fala do major sobre a compra de um título de nobreza ao preceptor, “Bastava dizer uma palavra e eu teria comprado um título de nobreza ao mariola. Aí vocês podiam se esfregar à vontade”, a dominação era moral; ou seja, caso o major tivesse comprado o título, logo Läufer teria uma dívida moral com ele. Por outro lado, no contexto de Hitler, a dominação é de classe, uma vez que o modo de produção capitalista instaura a sociedade de classes por meio, principalmente, de uma sociedade contratualista e, por conseguinte, da possibilidade, ainda que mínima, de ascensão socioeconômica. Assim, a dominação deixa de ser moral, como na sociedade de Lenz, e passa a ser de classes, como na sociedade de Brecht; ou seja, a impossibilidade de realização como ser humano, a castração, se verifica tanto no Läufer de Lenz quanto no Läufer de Brecht.

Voltando à questão da dominação moral, a intelectualidade alemã, no século XVIII, “[...] luta contra o racionalismo que involuntariamente apoia, e torna-se, até certo ponto, a pioneira do conservantismo contra o qual imagina que se bate. Deste modo, por toda parte, se associam tendências progressistas e liberais com outras conservadoras e reacionárias [...]” (HAUSER, 1982, p. 755). Nesse processo, situam-se os representantes do movimento *Sturm und Drang* e entre eles Lenz. O idealismo alemão encontra seu fundamento na teoria antimetafísica do conhecimento de Kant, cujas raízes estavam no idealismo, mas o seu subjetivismo implicava uma renúncia total da realidade objetiva e assumia uma postura de contundente oposição ao realismo próprio do Iluminismo. Aos olhos do *Sturm und Drang*, bem ao contrário do Iluminismo, o mundo se apresentava como misterioso, incompreensível e sem significado, no qual se está perdido e desamparado. Essa visão apontava para os estratos sociais médios o conformismo com o *status quo*, pois, se havia alguma solução, essa residia no plano ideológico e não no prático.

É esse mundo “caduco”, despregado da realidade, e é esse homem posto à margem, alheado e oprimido, preso às abstrações, que nos são apresentados em *O preceptor* de Brecht. Contudo, esse homem alemão deixa de ser restrito a um território e a uma etnia – germânica – para ser o homem que vive o conflito entre os valores medievais pré-capitalistas e os valores burgueses; entre a formação de cunho abstrato e universal e a pragmática voltada à especialização e ao mercado de trabalho. A condição ocupacional de Läufer como preceptor é pré-capitalista. Por outro lado, com a consolidação do modo de produção capitalista que se deu em meados do século XIX, tanto o professor das escolas básicas quanto o professor-intelectual agora vinculado às universidades alienam-se pela transformação da sua atividade em mercadoria, que se expressa, por exemplo, no valor da hora aula comprada tanto pelo Estado como pelo empresário. Brecht (1999, p. 64-67) já apresenta a questão da submissão do intelectual ao mercado na peça *A vida de Galileu*:

[Pádua, Galileu Galilei, em sua casa, de aspecto pobre, dirigindo-se ao menino Andrea, filho da governanta, a quem instrui, nas poucas horas livres]

PROCURADOR – Eu vim tratar do seu pedido de aumento; o senhor quer ganhar mil escudos. Infelizmente, o meu parecer não será favorável. [...]

GALILEU – Meu caro amigo, com quinhentos escudos eu não vivo.

PROCURADOR – Mas, senhor Galileu, o senhor tem duas horas de aula, duas vezes por semana. O seu extraordinário prestígio lhe traz quantos alunos quiser, gente que pode pagar aulas particulares. O senhor não tem alunos particulares?

GALILEU – Tenho, demais! Eu ensino e ensino, e quando é que estudo? [...] e quando é que tenho tempo? Quando é que faço pesquisa? [...]

PROCURADOR – Vale escudos somente o que rende escudos. Se o senhor quer dinheiro, precisa produzir outras coisas. O senhor não pode cobrar mais pelo saber do que ele rende a quem o compra. Por exemplo, a filosofia que o senhor Colombe vende em Florença rende pelo menos dez mil escudos anuais ao príncipe. A sua lei da queda dos corpos levantou poeira, é verdade. O senhor é aplaudido em Paris e em Praga. Mas as pessoas que o aplaudem não pagam o que o senhor custa à Universidade de Pádua. A sua desgraça, prezado Galileu, está na sua especificidade.

GALILEU – Eu entendo: liberdade de comércio, liberdade de pesquisa. Liberdade de comerciar com a pesquisa, é isso?

A conclusão de Galileu assinala uma tendência que hoje está instituída: os professores operam com o conhecimento que só tem “valor” quando aplicável diretamente à produção de mercadorias ou ao treinamento da mão de obra; ou seja, ele próprio se torna mercadoria; a maior parte desses professores é composta de funcionários públicos, cujos salários são aviltados – condição que, por sinal, era almejada por Läufer, deixando assim de servir a um senhor – o coronel Von Berg, para servir a um Estado, que passaria a ser igualmente o seu senhor.

E é a essa interpretação, obtida por uma leitura de um discurso subjacente, que o receptor dessa parábola é estimulado a chegar. Ajudam-no, nessa tarefa, as diversas marcas textuais, interpretativas, presentes na peça, principalmente no prólogo e epílogo. E é nesse terceiro nível discursivo que o espectador é impelido à ação, após o desvelamento do sentido contido na história exemplar.

Da interpretação à ação

No prólogo e no epílogo da peça, o discurso do personagem Läufer tira o receptor da passividade, força-o ao estabelecimento das relações necessárias para a construção do sentido. O público, já no início da peça, deixa de ser contemplativo e com ele Läufer dialoga, rompendo o ilusionismo da quarta parede que isolava os espaços – espetáculo e espectador – no teatro clássico.

PRÓLOGO

O PRECEPTOR se apresenta ao público

Honorável público, a peça que hoje aqui me traz
Foi concebida cento e cinquenta anos atrás.
Nela, abrindo as portas do passado
Eu, o antepassado do mestre alemão, sou ressaltado.
Estou ainda a cargo da nobreza
Ensinando os seus rebentos com escassos proventos.
Ensino a eles a Bíblia e alguns modos:
Torcer o nariz, cagar regras e comandar.
Domino todas as ciências elevadas
Eu mesmo sou de origem rebaixada.
Todavia, os tempos estão mudando:
O burguês agora está mandando.
E eu estou pensando noite e dia
Que vou ser-lhe de serventia.
Ele teria em mim como se diz
A qualquer hora um espírito servil:
A nobreza treinou-me bem
Aparando-me e exercitando
Para que eu só ensine o que convém
E nada irá mudar nesse sentido.
Vou revelar-lhes o que ensino:
O abc da miséria alemã. (BRECHT, 1995, p. 14, grifo do autor).

Brecht utiliza-se de um recurso retórico adequado à persuasão: coloca o público na posição de um ouvinte com o qual Läufer dialoga conforme um retor, preceptor – que irá demonstrar uma verdade; essa será dita utilizando-se de uma narrativa, da sua história, que servirá de exemplo – *exemplum* – para a demonstração da tese que deverá ser interpretada pelos espectadores. Cabe ao público de *O preceptor* apreender os intertextos, os discursos com os quais o texto de Brecht dialoga, estilizando-os – como é o caso da peça de Lenz, e dos subtextos *A nova Heloísa*, de Rousseau, e o romance *Abelardo e Heloísa* –; ou parodiando-os, virando-os do avesso para revelar, desvelar, a sua lógica – como é o caso do discurso dos personagens que caricaturizam o próprio ideário da época.

Brecht, com sua parábola teatral, cria um espaço didático e político para contra-argumentar o discurso do poder, o discurso opressor e alienante, cujo jogo consiste no velamento de suas intenções. Para além da decifração de sua trama, ao estabelecer as relações necessárias para a construção do sentido, o receptor

passa a situar-se em face da história demonstrada, de Lenz e de Brecht (“vou revelar-lhes o que ensino / o abc da miséria alemã”). O receptor passa a situar-se em face da realidade, apreendida então em suas representações, “contradições” históricas. Passado e presente se tensionam, são estranhados; ele identifica, de fora da cena, devido ao distanciamento provocado nessa dinâmica teatral épica, a voz do outro, do recalcado pela história, a sua própria voz. Nesse momento, anunciando o epílogo da peça, Laüffer retoma a posição de narrador e dirige-se ao público: os verbos no imperativo, presentes em sua fala, incitam à ação, dada sua força persuasiva:

Apresentamos a comédia até o fim.
Na fé de não ter divertido tanto assim.
Assistiram à miséria do povo alemão
E cada qual em sua resignação.
Passaram-se cem anos, coisa e tal.
Mas hoje ainda continua igual.
Viram o professor alemão
Subir ao calvário da gozação.
Um pobre diabo tão desfolado
Para quem frente e trás é o mesmo lado.

Nesta parábola sobrenatural

Caça-se a si próprio no final.

Extermina seu poder de procriação
Que só lhe trouxe tormento e confusão.
Entregando-se aos prazeres da natureza
É mal-visto e desagrada à nobreza.
Por mais que se esforce pelo ganha-pão
Mais os senhores lhe pedem a mão.
E só depois de mutilado e capado
É reconhecido pelo abastado.

Agora sua missão é castrar
Ao pobre aluno que for ensinar.

Saiba sempre: o mestre alemão

É produto e produtor de humilhação!

Alunos e professores da nova era,

Observem a subserviência e **livrem-se** dela!

(BRECHT, 1995, p.70-71, grifo nosso).

Um jogo de espelhos

Essa parábola brechtiana, como num jogo de espelhos, contém um discurso dentro do outro, qual o quadro *As meninas de Velázquez* – o pintor que se pinta pintando a cena, o olhar que se olha e é olhado, olhando a cena –; da mesma forma, o preceptor é refratado no texto, contexto, e no discurso que se debruça sobre si mesmo, metadiscurso, “Nesta parábola sobrenatural / Caça-se a si próprio no final”. Cabe aduzir que o discurso didático é metalinguístico; mas Brecht utiliza a metalinguagem ludicamente: o espaço teatral é análogo ao espaço escolar, onde, de um lado, há o receptor (espectador) e, do outro, o mestre (personagem/narrador) em sua tribuna (o palco); contudo, para que se alcance a interação, deve-se estabelecer a interlocução. E essa se viabiliza por meio da relação direta entre narrador e ouvintes, do diálogo entre textos, das várias vozes neles presentes postas em confronto. Afinal como diz Brecht (1967, p. 199):

Onde encontrar o homem, próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante? É claro que sua imagem teatral deve trazê-lo à luz e que esta particular contradição é recriada na imagem. A imagem que dá definição histórica deverá reter algo de um esboço, que indicará traços e movimentos em torno da figura em questão. Ou, imagine-se um homem discursando num vale e que, de vez em quando, muda de opinião ou diz frases que se contradizem, de modo que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto.

Somente pelo confronto de vozes, de ideias, a realidade ocultada pode ser interpretada pelo receptor, pelo “[...] homem que pensa e sente o mundo, o mundo dos homens, para que estes o [submetam] à sua *práxis*.” (BRECHT, 1967, p. 133-134).

Essa dinâmica se materializa na peça e pode ser conferida no prólogo e no epílogo com a transfiguração da personagem Läufer em narrador e comentador da parábola. Esse deixa de representar seu papel e distancia-se do jovem preceptor, um personagem individualizado, submisso e oprimido pela ordem social vigente; Läufer assume o papel de narrador e como tal passa a ser representante de um discurso coletivo, consoante ao coro antigo, esse narrador/mestre é detentor de um conhecimento acumulado, distanciado e distanciador da história contada, representada em cena “concebida cento e cinquenta anos atrás” cujo cerne é a “formação” de uma coletividade: o povo alemão.

De um ser individualizado, Läufer passa a sujeito coletivo e histórico na medida em que assume a condição do mestre, intelectual, alemão, e faz a crítica dessa condição. Läufer é a um só tempo ator e intérprete de sua história. É, pois, na tensão, na “contradição” ou confronto de vozes, que se encontra o sentido dessa parábola teatral brechtiana “Ou, imagine-se um homem discursando num vale e

que, de vez em quando, muda de opinião ou diz frases que se contradizem, de modo que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto.” (BRECHT, 1967, p. 199). Somente no confronto entre os níveis narrativo, interpretativo e pragmático é que a realidade ocultada na parábola brechtiana pode ser apreendida, o que exige um singular exercício de inteligibilidade desencadeador de uma interação do público com a história contada/encenada no palco. Não há aqui uma moral, que é própria do epílogo do gênero parábola, a alegoria brechtiana é de outra ordem, remete para o outro; o outro como relação de outros possíveis; remete para a história em suas relações, contratos, pactos humanos; história em processo.

A lição que fica ao receptor da parábola brechtiana é a de que, nesse processo, a realidade social só será alterada pelo reconhecimento da necessidade de tal alteração; e ela se efetivará somente pela intervenção dos próprios homens. A concepção didática que enforma a parábola do preceptor e se acha nela enformada é a da *praxis* dialética; o *gestus* dos atores que aponta o tempo todo para as contradições visa ao exercício do pensamento por parte do espectador. No epílogo, Brecht reafirma a importância desse exercício, apelando para a urgência de uma nova postura do público, do aguçar de sua observação, nos moldes de uma abordagem científica, de estranhamento, de análise e de intervenção: “Alunos e professores da nova era, **observem** a subserviência e **livrem-se** dela!”, daí o distanciamento ser o ponto de partida e de chegada do método Brecht. Como fundamenta o dramaturgo (BRECHT, 1967, p. 138), “distanciar é, pois, historicizar”; distanciar é ver em termos históricos, “[...] é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros.” Brecht, quando diz “efêmeros”, aponta para a historicidade e seu movimento; ou seja, os homens são os sujeitos que constroem a história e podem alterá-la.

GRUBISICH, T. M. A non-exemplary case: *The tutor*, by Bertolt Brecht. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.71-88, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *In this text we examine how Bertolt Brecht, in his dialectical theater, adapts the play The tutor by Jacob Michael Reinhold Lenz (1751–1792). Both the comedy of Lenz and the theatrical parable of Brecht are based on the social path of the young master Läufer in his search for professional recognition in the context of teaching. This recognition comes only when the young preceptor neuters himself in physical and moral, aesthetic and professional senses. Brecht’s theatrical parable as such presents prologue and epilogue, and through these statements, updates the comedy of Lenz, giving it a sense of criticism to the alienation and subservience generated by the processes of sociopolitical domination expressed by authoritative discourse. From the case brought to scene as ‘exemplum’, which revolves around the path of a young man in training to whom is given the task and the competence to form others to his image*

and likeness, we will see how another underlying scene is built: that of a people and its historical mishaps.

■ **KEYWORDS:** *Dialectical theater: Theatrical parable. Brecht.*

Referências

BOTTOMORE, T. **Dicionário do pensamento marxista**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

BRECHT, B. **Teatro dialético, ensaios**. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Coleção Teatro Hoje, v. 8).

_____. O preceptor. In: _____. **Teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 9-71. (Coleção Teatro, v. 11).

_____. A vida de Galileu. In: _____. **Teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. p. 51-170. (Coleção Teatro, v. 6).

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. 3. ed. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 2.

PASTA JÚNIOR, J. A. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Ática, 1986. (Série Ensaios).

PEIXOTO, F. **Brecht**: vida e obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROSENFELD, A. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: Ed. UNICAMP, 1993. (Debates, 255).

SCHWARZ, R. **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SULEIMAN, S. Le récit exemplaire. **Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires**, Paris, v. 32, p. 468-489, 1977.

Recebido em 30/11/2013

Aceito para publicação em 12/07/2014



NOTAS DE PAUL CELAN SOBRE JUDAÍSMO E POESIA

Juliana Pasquarelli PEREZ*

- **RESUMO:** O artigo examina anotações e textos em prosa de Paul Celan nos quais o poeta se refere explicitamente ao judaísmo. São analisados textos em que se utilizam termos como *Jude*, *jüdisch*, ou expressões pejorativas e descrições físicas caricaturais, a fim de compreender as relações que estabelece entre o judaísmo e sua poetologia. A análise das reflexões de Celan permite afirmar que, para o autor, o “judaico” significa um *ethos* específico e descreve uma das condições de possibilidade da poesia.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Paul Celan. Judaísmo. Poetologia. Literatura de língua alemã.

Uma obviedade

Em 1969, nos fragmentos restantes de uma entrevista concedida em Israel ao poeta Jehuda Amichai, Paul Celan (1920-1970) afirma:

Creio que posso lhe dizer que eu, com alguma obviedade, sou judeu. As perguntas sobre o judaico também sempre encontram esta obviedade.

Obviamente o judaico possui um aspecto **temático**. Mas penso que apenas o temático não é suficiente para definir o judaico. O judaico é, por assim dizer, uma questão de **pneuma**.¹ (CELAN, 2005, p. 17, grifo do autor).²

De toda a entrevista, realizada em 10 de outubro de 1969, restam apenas os fragmentos citados (CELAN, 2005, p. 943, nota 305), e não é mais possível saber como ou se Celan continua a desenvolver o tema naquela ocasião. Entretanto, o autor volta a tratar da identidade judaica em carta a Gershom Schockem, poucos

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – julianaperez@usp.br

¹ “*Ich glaube Ihnen sagen zu dürfen, daß ich mit einiger Selbstverständlichkeit Jude bin. Die Fragen nach dem Jüdischen begegnen immer auch dieser Selbstverständlichkeit. Selbstverständlich hat das Jüdische einen thematischen Aspekt. Aber ich glaube, daß das Thematische allein nicht ausreicht, um das Jüdische zu definieren. Jüdisches ist sozusagen auch eine pneumatische Angelegenheit.*”

² Quando não houver indicações de autoria, as traduções dos textos em alemão foram feitas por mim.

meses depois.³ A carta data de 5 de fevereiro de 1970 e apresenta quase os mesmos termos da entrevista:

[...] Shim Shalom foi muito gentil em citar uma ideia que eu havia expresso em uma conversa com ele – a ideia de que, para mim, o judaico, por vezes, não é tanto uma questão **de tema**, mas muito mais uma questão **de pneuma**. Não que eu não tenha articulado o judaico também de forma temática: ele também está presente nessa forma em cada um dos meus livros; meus poemas implicam meu judaísmo.⁴ (SCHMUELI; SPARR, 2004, p. 91, grifo do autor).

O tema “*pneumatisches Judentum*”, um judaísmo de **espírito**, de **pneuma**, foi objeto de um estudo aprofundado escrito por Lydia Koelle em 1997. Koelle (1997) investiga sistematicamente as referências ao judaísmo presentes nos textos de Celan, considera também referências implícitas a leituras ou a concepções judaicas e destaca a relação intrínseca entre a poesia de Celan, o judaísmo e a Shoah. Outros estudos (KOELLE, 2001-2002; SCHULZE, 1993; GELLHAUS, 1993) apresentam de forma mais específica as leituras de pensadores e escritores judeus feitas por Celan em diferentes fases de sua vida.

Nos textos em que se refere diretamente ao tema, ou seja, em cartas, anotações e rascunhos para ensaios, Celan utiliza com maior frequência os termos *Jude* [judeu] e *Jüdisches* [judaico]; também pode ser observado um conjunto articulado de imagens que traduzem o problema do antissemitismo. Sua correspondência também documenta o contato direto com escritores judeus como Martin Buber, Nelly Sachs, Margarete Susman e Adorno. Não menos importante foi a viagem de Celan a Israel, feita alguns meses antes de seu suicídio. Koelle (1997, p. 65) afirma:

O confronto de Celan com o judaísmo configurou-se como um processo permanente de busca de identidade, em uma consciência sempre maior da continuidade em que ele se encontrava. Como para Margarete Susman, o judaísmo de Celan se expressa como um entrelaçamento complexo de leituras e conversas e, dessa forma, em um acesso individual à tradição judaica.⁵

³ Gershom Schockem, filho de Salmam Schockem, editor do jornal israelense *Haaretz* (CELAN, 2005, p. 945, nota 305.1).

⁴ “[...] *Shim Shalom war so freudlich, einen Gedanken zu zitieren, den ich im Gespräch mit ihm geäußert hatte – den Gedanken, nämlich dass für mich, zumal im Gedicht, das Jüdische mitunter nicht so sehr eine thematische als vielmehr eine pneumatische Angelegenheit sei. Nicht dass ich das Jüdische nicht auch thematische artikuliert hätte: auch in dieser Gestalt ist es gegenwärtig, in wohl jedem meiner Gedichtbände; meine Gedichte implizieren mein Judentum.*”

⁵ “*Celans Auseinandersetzung mit dem Judentum gestaltete sich als lebenslanger Prozeß einer Identitätssuche, in einem sich steigernden Bewußtsein über die Kontinuität, in der er stand. Wie bei Margarete Susman, so äußert sich auch Celans Judentum als komplexe Vernetzung von Lektüren und Gesprächen und damit in einem individuellen Zugang zur jüdischen Tradition.*” (KOELLE, 1997, p. 65).

De fato, não seria possível refletir sobre sua poesia sem considerar judaísmo e Shoah; a relação é óbvia, como afirma o próprio autor. Mas a relação intrínseca entre a poesia de Celan e o judaísmo ainda não revela sua *forma*: a mera referência (explícita ou implícita) ao judaísmo não diz, por si mesma, como Celan compreende tais referências, que valor atribui à tradição judaica, nem o que pensa dos autores lidos. É preciso, assim, descrever a configuração específica que Celan concede ao “judaico” em seus escritos e relacioná-lo à sua reflexão poetológica.

Essa reflexão concentra-se em anotações de Celan feitas no contexto do discurso *O meridiano* e cartas redigidas no período de escrita de *Die Niemandrose*, ou seja, entre 1959 e 1963. A hipótese deste breve estudo é a de que, para Celan, o **judaico** significa um *ethos* específico e descreve uma das condições de possibilidade de sua poesia.

Origem por um fio

Antes de analisar as anotações de 1959 e 1960, recorde-se um breve trecho do discurso de Celan pelo recebimento do *Bremer-Literaturpreis*, em 1958, em que ele se refere à região da Bucovina, hoje no território da Ucrânia, no qual se encontra a cidade de Czernowitz. Diz Celan:

A região de onde venho – e por que desvios! mas existe tal coisa, desvios? –, essa região de onde venho ter convosco é provavelmente desconhecida para a maior parte dos presentes. É a região onde tem origem uma parte não insignificante daquelas histórias hassídicas que Martin Buber nos voltou a contar a todos em alemão. Era – se me é dado completar de alguma forma este esboço topográfico que, de muito longe, agora revejo –, era uma terra onde viviam homens e livros.⁶ (CELAN, 1996, p. 31 et seq.).

A passagem interessa por revelar que a relação de Celan com a tradição judaica, após sua fuga de Czernowitz para Bucareste e de lá para Viena – e sobretudo após a Shoah –, tornara-se uma relação quase estritamente literária. É, pois, a relação com algo perdido que, talvez, seja recuperável pela língua alemã e pelos textos.⁷

⁶ “*Die Landschaft, aus der ich – auf welche Umwegen! aber gibt es das denn: Umwege? –, die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein. Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf Deutsch wieder erzählt hat. Es war, wenn ich diese topographische Skizze noch um einiges ergänzen darf, das mir, von sehr weit her, jetzt vor Augen tritt, – es war eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten.*” (CELAN, 1983, p. 185). A tradução utilizada na citação é a da edição portuguesa (CELAN, 1996).

⁷ Tal experiência confirma-se pelas pesquisas na biblioteca de Celan, que apontam um estudo intenso de obras sobre religião e filosofia judaicas a partir dos anos 1950. Quanto a Buber, as leituras de Celan são feitas com maior sistematicidade a partir de 1954 (cf. PAUL ANTSCHEL/PAUL CELAN IN CZERNOWITZ, 2001, p. 121).

A mesma paisagem ausente retornará no ensaio *Der Meridian (O meridiano)* (CELAN, 1999, 1996): quase ao final de seu discurso, Celan afirma procurar por sua terra natal em um *Kinderlandkarte*, um mapa para crianças, e encontra um fator a unir autores e outras pessoas de diferentes épocas e regiões:

Procuo a região de onde vêm Reinhold Lenz e Karl Emil Franzos, que encontrei no caminho para aqui, na obra de Georg Büchner. E procuro também, já que estou de volta ao lugar de onde parti, o lugar das minhas próprias origens.

Procuo tudo isso no mapa, com um dedo um tanto impreciso, porque inquieto – num mapa para crianças, como tenho que confessar desde já.

Não se encontra nenhum desses lugares, eles não existem, mas eu sei, sobretudo agora sei, onde eles deviam estar, e... encontro alguma coisa!

Minhas Senhoras e meus Senhores: encontro alguma coisa que me consola um pouco por, na vossa presença, ter percorrido este caminho do impossível, este impossível caminho.

Encontro aquilo que une e como que conduz o poema ao encontro.

Encontro qualquer coisa – como a linguagem – de imaterial, mas terreno, planetário, de forma circular, que regressa a si mesma depois de passar por ambos os pólos e – coisa divertida! – cruzar os trópicos: encontro um **Meridiano**.⁸ (CELAN, 1996, p. 62 et seq., grifo do autor).

No contexto do discurso, é possível afirmar que o **meridiano** é uma linha que une escritores que dedicaram real atenção ao humano, o que na linguagem de Celan significa os escritores que não construíram uma abstração do humano, mas escolheram o olhar para a pessoa real, na sua limitação e efemeridade.

A relação de Celan com o judaísmo parece se dar, em um primeiro momento, como ligação com um espaço irremedialmente perdido e como tentativa quase desesperada de criação ou reencontro de um lugar habitável na literatura. Não se trata da nostalgia de retorno a uma cidade – o trecho citado o afirma claramente, nenhum desses lugares existe, tal caminho é impossível. Trata-se, antes, da busca

⁸ “*Ich suche die Gegend, aus der Reinhold Lenz und Karl Emil Franzos, die mir auf dem Weg hierher und bei Georg Büchner begegneten, kommen. Ich suche auch, denn ich bin wieder da, wo ich begonnen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft. Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß. Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte, und... ich finde etwas! Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu sein. Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende. Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes – : ich finde... einen Meridian.*” (CELAN, 1999, p. 12). A tradução citada é da edição portuguesa (CELAN, 1996).

por um ponto de identificação e pertencimento que se traduzirá como *ethos*, uma vez que, após a Shoah, não pode mais existir como comunidade.

A impossibilidade de retorno a um lugar concreto também pode ser vista na ironia do complicado título do único poema de Celan no qual a cidade de Czernowitz é citada: o poema foi intitulado “*Eine Gauner- und Ganovenweise/ gesungen zu Paris emprés Pontoise/ von Paul Celan/ aus Czernowitz bei Sadagora*” (CELAN, 2001, p. 31), que poderia ser traduzido como: “A melodia de um vigarista criminoso cantada em Paris, próxima a Pontoise, por Paul Celan de Czernowitz, próxima a Sadagora”. Talvez em português não fique tão clara a hierarquia topográfica criada pelas preposições do original: ao relacionar Pontoise e Czernowitz a Paris e Sadagora, respectivamente, Celan dá às pequenas cidades o *status* de referência. Não cabe aqui analisar o poema, que é um dos mais complexos do livro *A rosa de ninguém* [*Die Niemandrose*], escrito entre 1959 e 1963.⁹ O que importa ressaltar é que a menção da cidade natal acontece de forma irônica – o judeu que é o eu-lírico do poema assume o papel do vigarista criminoso e, por isso, sua canção é quase enlouquecida.

A menção a Czernowitz em um contexto sarcástico revela outro aspecto da relação de Celan com o judaico: para estabelecer uma relação com o ausente e defender o que foi exterminado pelo nazismo, Celan assume de forma provocativa todos os estereótipos negativos utilizados pela ideologia nacional-socialista para discriminar os judeus e justificar seu extermínio. Uma das imagens recorrentes nos textos de Celan, por exemplo, é o nariz adunco, desenhado de forma caricatural e pejorativa nas propagandas nazistas como característica dos judeus e suposta prova de sua feiúra física e moral. Em “*Eine Gauner und Ganowenweise*”, o eu-lírico diz: “Adunco, assim será o meu nariz./Nariz” (“*Krumm, so wird meine Nase./Nase*”) (CELAN, 2001, p. 31). Czernowitz é assim diretamente relacionada às vítimas do nazismo.

Sobre esse poema, Franz Wurm relata, em carta a Celan, que a leitura dos versos acima o fez recordar de um episódio de infância em que uma mulher, em um restaurante francês, destratou seu pai por causa de seu perfil (CELAN, 1995, p. 10). Paul Celan responde a Wurm com as seguintes palavras, em junho de 1963:

Que “Gauner- und Ganovenweise” tenha provocado no senhor essa lembrança de infância fez-me reconhecer mais uma vez o quanto somos devedores de todas as coisas e experiências dos nossos primeiros anos quando tentamos escrever poemas; a “aduncidade do nariz” representa, o senhor o viu perfeitamente, aquele particular, pessoal e individual – vitalício! – que também permanece inscrito em toda poesia, e que se procura, neste tempo aparentemente tão “lírico”, denunciar como mentira.

⁹ Pude analisar vários poemas de *Die Niemandrose* no livro *Offene Gedichte* (PEREZ, 2010).

Há um ódio profundo e radical contra a poesia – como há um ódio profundo e radical contra o judaico: “novo” ou “atual” é apenas que as “filo-variantes” – *sit venia verbo* – proliferem. Talvez fosse bom que não se dissesse mais nada sobre os judeus por algum tempo – e também sobre a lírica. Mas isso são, eu sei, abreviações.¹⁰ (CELAN, 1995, p. 12 et seq.).

Paul Celan relaciona aqui três aspectos que esclarecem sua concepção do **judaico**: i) uma característica física, o nariz aquilino, utilizada pelo nazismo como supostamente judaica e supostamente ruim, para depreciação dos judeus, torna-se sinal de algo particular, inalienável, pessoal; ii) o particular, o pessoal, estritamente individual se inscreve na poesia; iii) o ódio dirigido a essa poesia marcada pela experiência pessoal é o mesmo ódio dirigido ao judaico; o ódio, porém, oculta-se em uma aparente simpatia ao judaísmo.

Entre 1959 e 1960, a poesia de Celan configura-se paulatinamente contra o ódio ao judaico, à poesia e ao “particular, pessoal e individual – vitalício”. Os poemas de *A rosa de ninguém* e os textos escritos nesse período são, nesse sentido, passos de uma homenagem poética ao que está ameaçado de destruição e de uma abertura radical à presença humana (PEREZ, 2010).

Deformações, olhos amendoados e conversões

Se um primeiro aspecto da relação com a ausência, nos textos de Celan, é a nostalgia e a conseqüente tentativa de restaurar um lugar de memória no interior da linguagem, um segundo aspecto da relação do poeta com o judaísmo é a memória explícita das vítimas. Para tanto, como se viu na carta a Franz Wurm, Paul Celan reitera de forma provocativa o que parecia desprezível para o contexto discursivo da época e se utiliza do mesmo vocabulário para defender os desprezados.

Em diversas anotações para o discurso *O meridiano*, para se referir às vítimas dos campos de concentração, Celan utiliza, além de *krummnasig* [narigudo, de nariz adunco], a palavra *Kielkropf*, que era utilizada para designar uma criança com má-formação congênita; em lendas antigas, poderia se tratar de uma criança tão estranhamente deformada que seria filha de um demônio.¹¹ A imagem é contraposta,

¹⁰ “*Daß die ‚Gauener- und Ganovenweise‘ bei Ihnen diese Kindheitserinnerung auslösen konnte, ließ mich ein weiteres Mal erkennen, wie sehr wir alle den Dingen und Erlebnissen unserer frühesten Zeit verpflichtet bleiben, wenn wir Gedichte zu schreiben versuchen; die ‚Krummnasigkeit‘ steht, Sie haben es durchaus richtig gesehen, für jenes Partikuläre, Persönliche und – lebenslänglich! – Individuelle, das auch aller Poesie eingeschrieben bleibt, und das man in dieser nur dem Anschein nach so ‚lyrischen‘ Zeit immer wieder Lügen zu strafen versucht. Es gibt einen tiefwurzelnden Haß auf die Poesie – wie es einen tiefwurzelnden Haß auf das Jüdische gibt: ‚neu‘ bzw. aktuell ist nur, daß die ‚Philo-Varianten‘- sit venia verbo – grassieren. Vielleicht wäre es gut, wenn eine Zeitlang von den Juden geschwiegen würde – und auch von der Lyrik. – Aber das sind, ich weiß es, Abkürzungen.*”

¹¹ “*Der Kielkropf ist ein schwächliches Wesen, das vielleicht von Elementen erzeugt wurde, jedenfalls*

porém, a uma imagem positiva dos judeus – a da bela judia de belos olhos amendoados – que, para Celan, poderia até comover, mas não banir o preconceito impregnado na cultura da época.

Quem só está disposto a chorar lágrimas póstumas pela bela-de-olhos-amendoados também a mata, a bela-de-olhos-amendoados, mais uma vez. Os [asfixiados] de nariz adunco, os deformados, os moradores das vielas judias fétidas, os judeus pobretões-falastrões – é exatamente a estes que o poema reverencia – o Cântico dos Cânticos.¹² (CELAN, 1999, p. 127, nota 397).

A homenagem de Celan dirige-se a pessoas “não ideais”, a seres humanos aos quais são atribuídos defeitos, deformações, odores; aos “Mauschel”, designação pejorativa para os judeus pobres. Em outra anotação, Celan (1999, p. 130, nota 412) escreverá novamente: “O de nariz adunco. O de linguagem adunca. O deformado” (“*Das Krummnasige. Krummsprachige. Kielkröpfige*”), criando uma ligação imediata entre a reflexão sobre o judaico e a reflexão sobre a linguagem. A criatura indesejada é justamente aquela que deve ser defendida a todo custo; Celan inverte a violência dos discursos contra os judeus em defesa dos judeus.

Mas a quem se dirige a ironia com relação à “bela-de-olhos-amendoados”? Celan refere-se, nessa e em outras anotações, ao estrondoso sucesso que o livro *O diário de Anne Frank* obteve nos anos 1950. Para Celan, em vez de conscientizar os leitores do extermínio operado pelo nazismo, o livro provocava apenas uma espécie de catarse que aliviava consciências culpadas sem levá-las a nenhum tipo de reflexão ou mudança com respeito às causas que possibilitaram a perseguição aos judeus. Em outra anotação, Celan escreve:

Ira dos não judeus, quando você, como judeu, utiliza a palavra “judeu”: isso eles também consideram privilégio deles. E privilégios – isso só **eles** querem

nicht in der Kette der menschlichen Generationen steht und daraus im vollen Sinne seine ‚Seele‘ gewinnt. ‚Halbschürig‘ wird der Kielkropf deshalb genannt. Die Schafe werden zweimal im Jahr geschoren; die erste Schur erbringt nur kurze und wenig feine Wolle. So ist das Halbschürige das Schwächliche, unvollkommen Ausgewachsene. Der Kielkropf bringt es nicht zu vollem menschlichen Leben; doch wurde er nicht von Elementen erzeugt, sondern im kotigen Stiefel des Kriegsknechts geboren – in der Unordnung und dem Elend, den Härten und Nöten von Krieg, Unterdrückung und Gewalt. Doch gerade mit dieser Geburt ist der Kielkropf der Bruder des einen, der vor der Tür der Dichter stand. Er ist ‚der mit dem blutigen Gottesgemächt‘. ‚Gemächt‘ ist ein altes Wort für das Geschlechtsglied, und so ist der Kielkropf ein beschnittener, Gott geweihter Jude. Damit ist er das ‚schilpende Menschlein‘ – jemand, auf den Spott und Verachtung herabsehen, der selber wie die Spatzen schilpt und so das Hadern Hiobs mit Gott fortsetzt.” (PÖGGELER, 1986, p. 343-344).

¹² “*Wer nur der Mandeläugig-Schönen die Träne nachzuweinen bereit ist, der tötet auch sie, die Mandeläugige-Schöne, zum andern Mal. Den [Vergasteten] Krummnasigen, Kielkröpfigen, den Einwohnern der stinkenden Judengasse, den Mauschel-Mäulern – ihrer gedenkt gerade das Gedicht – das Hohe Lied.*”

ter a perdoar. *En tant qu'affranchi par eux, tu auras le droit de t'appeler libre.* Judeus “emancipados” e “avançados” pagam este preço – vergonhoso.

Direitos prévios não são os átrios do direito, são os muros à sua frente.

O horror do ocorrido não fica claro no destino da bela mocinha judia que escreve seu diário. O judeu corcunda, gago, manco, que foi morto com gás – **ele** é a vítima. Ele, o judeu, é o seu irmão – reconheça-o e se converta – a si mesmo, corcunda, gago, manco – você, criatura real!¹³ (CELAN, 2005, p. 34-46, grifo do autor).

Evidentemente Celan não se coloca contra Anne Frank, mas contra a idealização das vítimas; vítimas reais não causariam nem piedade nem comoção, mas repulsa e rejeição. Celan desafia a si mesmo, como desafia a outros judeus, como desafia os não judeus a reconhecerem nas vítimas reais o irmão, tão feio, pequeno e frágil como a própria pessoa. Não por acaso, Celan (1999, p. 130, nota 411) fala várias vezes em “conversão”, uma conversão ao humano que funda sua concepção de poesia: a veneração da criatura será o caminho para o poema: “Veneração diante do mistério da criatura de nariz adunco – este é um caminho para o poema” (“*Ehrfurcht vor dem Geheimnis der krummnasigen Kreatur – das ist ein Weg zum Gedicht*”).

No mesmo sentido, Celan escreve, provavelmente em 1961, outra anotação em que as “pausas” do poema tornam-se o espaço da memória das vítimas:

Ricerca –

A sua conversão – o que é isso? É a palavra sobre a bela-de-olhos-amendoados que – oportunamente variada – que ouço você repetir? Somente após você ter estado com a sua dor mais estritamente sua com os mortos de nariz adunco, pobres, deformados, de Auschwitz e de Treblinka e de outros lugares, só então você encontra o olho e sua amêndoa. E então você está com o seu pensamento emudecente na pausa, que se recorda de seu coração, e não fala mais disso. E fala, depois, de **você**. [...] ¹⁴ (CELAN, 1999, p. 127, nota 394, grifo do autor).

¹³ “*Zorn des Nichtjuden, wenn du als Jude das Wort ‚Jud‘ gebrauchst: auch das betrachten sie als ihr Privileg. Und Privilegien, – das wollen nur sie zu vergeben haben. En tant qu'affranchi par eux, tu auras le droit de t'appeler libre. ‚Emanzipierte‘ und ‚fortgeschrittene‘ Juden zahlen diesen – schändlichen – Preis. Vorrechte sind nicht die Vorhöfe des Rechtes; es sind die Mauern davor. Nicht am dem Schicksal des tagebuchführenden schönen Judenmädchens wird das Ungerheuerlich des Geschehenen deutlich. Der bucklige, stotternde, hinkende Jude, der vergast wurde – er ist das Opfer. Er, der Jud, ist dein Bruder – nimm ihn wahr und kehre um – zu dir, du buckelige, stotternde, hinkende – du königliche Kreatur!*”

¹⁴ “*Ricerca--- Deine Umkehr – was ist das? Ist es das Wort von der Mandeläugigen-Schönen, das ich dich, auf das opportuniste variiert, wiederholen höre? Erst wenn du mit deinem allereigensten Schmerz bei den krummnasigen und mauschelnden und kielkröpfigen Toten von Auschwitz und Treblinka und anderswo gewesen bist, dann begegnest du auch dem Aug und seiner Mandel. Und dann stehst du mit deinem verstummenden Denken in der Pause, die sich an dein Herz erinnert, und*

A conversão de que aqui se trata – e a pretensão ética relacionada à poesia – toca a linguagem, as palavras. Mas a advertência está orientada aqui ao próprio poeta, o “du” é a pessoa do escritor, que apenas dessa forma poderia escrever **após Auschwitz**. O ponto alto da poesia é a abertura à presença humana, que o poema não mimetiza nem atualiza, mas para a qual ele abre espaço.

A figura do humano e a possível judaização

Afirmou-se que a relação de Celan com o judaico “ausente” configura-se na tentativa de criação de um espaço, no interior da linguagem, em que o judaico possa viver, e na recuperação sarcástica do vocabulário que justificou o extermínio das vítimas. Mas tal relação não é feita apenas de ausências – a língua, a memória e as pessoas precisam, para Celan, ser percebidas como *presentes* – e aqui talvez esteja sua exigência ética mais forte: a abertura a presenças humanas reais.

Também em 1961, Celan anota a ideia do judeu como uma *figura* do humano, que, não sendo percebida como **sujeito**, é reduzida a objeto e se torna “tema”, “assunto” de uma escrita mais uma vez violenta:

Até os “melhores” não querem perceber o judeu (que não é nada mais que uma figura do humano, mas ainda assim, uma **figura**) como pessoa, como sujeito: por isso eles o pervertem em objeto ou “tema”, *objet* – manipulável de uma forma ou de outra. Quem não tem mão mostra como se sai bem com a “pata”.¹⁵ (CELAN, 2005, p. 31-46, grifo do autor).

As mesmas imagens serão utilizadas em uma carta a Peter Szondi, de 11 de junho de 1961,¹⁶ e em carta a Bermann Fischer, em dezembro de 1963.¹⁷ As imagens opostas da mão e da pata referem-se, metonimicamente, à atividade da escrita.

sprichst nicht mehr davon. Und sprichst, [später], von dir. [...]”

¹⁵ “Noch die ‘Besten’ wollen den Juden (der ja nichts als eine Gestalt des Menschlichen, aber immerhin eine **Gestalt** ist), als Person, als Subjekt nicht wahrhaben: darum perversieren sie ihm zum – so oder so manipulierbar – Objekt, zum ‘*objet*’. Wer keine Hand hat, der zeigt, wie gut er’s mit der ‘Klaue’ kann.”

¹⁶ Carta de 11.8.1961. “Lieber Peter, Ich bin Ihnen keineswegs böse, meine Gefühle sind die alten, nur ist jetzt die schmerzliche Feststellung hinzugetreten, daß es gelingen konnte, Ihren Namen für die Zwecke dieses finsternen Döhl-Martini-Kasack-Elaborats zu mißbrauchen. [...] Sie sind, wie ich, Jude, und so kann ich hier über manches hinweggehen und, in diesem Zusammenhang, einen Gedanken äußern, der mir weiß Gott nicht frei in der Luft zu schweben scheint: noch von den ‘Besten’ wird der Jude – und das ist ja nichts als eine Gestalt des Menschlichen, aber immerhin eine Gestalt – nur allzu gerne als Subjekt aufgehoben und zum Objekt bzw. ‘*objet*’ perversiert. Das mag in vielen Fällen eine unbewußte Zwangshandlung sein – wobei das außen – darunter auch von ‘Juden’ – Zudikierte natürlich eine Rolle spielt. Das Fatale ist, daß einige allen Ernstes und vielleicht sogar in aller Einfalt daran glauben, daß die ‘Klaue’ die Hand ersetzen kann.” (KÖNIG, 2003. p. 494 et seq.).

¹⁷ “[...] an dem ‘Fall Paul Celan’ [sind] viele von den Dingen abzulesen, die die Entwicklung in

Para Celan, a escrita verdadeira, que conserva a própria dignidade humana (a “mão”), sem se deixar levar por um instinto de ódio animalesco (a “pata”), é a que não reduz o extermínio dos judeus a “tema” da poesia e a que se volta ao ser humano. No mesmo sentido, no período de redação de *Atemwende*, Celan (2005, p. 213) escreve:

Nenhum poema após Auschwitz (Adorno):

Que conceito de “poema” se subentende aqui? A arrogância daquele que se atreve a observar ou poetizar Auschwitz de forma hipotético-especulativa da perspectiva de um rouxinol ou de um tordo.¹⁸

Assim se evidencia o aspecto ético das reflexões de Celan. “Judaizar-se” – verbo também pejorativo no jargão nazista, pois implicava uma pesada “acusação” contra a Alemanha – significa, após as observações feitas, converter-se ao humano, abrir-se à pessoa concreta, como mostram três anotações de Celan de 18 de maio de 1960:

É possível tornar-se judeu, como é possível tornar-se humano; é possível judaizar-se e eu gostaria de acrescentar, por experiência: hoje, em alemão, de preferência.¹⁹ (CELAN, 1999, p. 130, nota 415).

-i- Judaizar

É possível judaizar-se; isto é, porém, reconheço, difícil e – por que não reconhecê-lo também? – alguns judeus de nascença judaica já falharam; justamente por isso eu o considero recomendável.²⁰ (CELAN, 1999, p. 130, nota 417).

“Judaizar-se”, como se lê, indica uma **atitude** conscientemente assumida, não uma característica de nascença ou uma qualidade inalcançável; o contexto adverso, aliás, é considerado mais um impulso positivo para a busca de tal postura.

Deutschland mitbestimmen – eine Entwicklung, die ich mit Besorgtheit verfolge. Dazu gehört, auf der ‘Linken’, ein gewisser ‘liberaler’ Antisemitismus, der es sich diesmal (auch diesmal!) nicht ohne Mithilfe von Juden bzw. ‘Juden’, zum Ziel gesetzt hat, das Jüdische – also eine Gestalt des Menschlichen, aber immerhin eine Gestalt! – auf dem Wege der Absorption, Bevormundung usw. zu beseitigen. Es ist – das Wort ist nicht zu stark – letzten Endes ein verkappter Arisierungsprozess [...]” Carta a G. B. Fischer, do dia 14 de dezembro de 1963 (FISCHER; FISCHER, 1990, p. 641).

¹⁸ “Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): Was wird hier als Vorstellung vom ‘Gedicht’ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht hypothetisch-spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singedrossel-Perspektive zu betrachten oder zu bedichten.”

¹⁹ “Man kann zum Jude werden, wie man zum Menschen werden kann; man kann verjuden und ich möchte, aus Erfahrung, hinzufügen: auf deutsch heute wohl am besten.”

²⁰ “-i- Verjuden: Man kann verjuden; das ist zwar, zugegeben, schwer und ist, warum nicht auch das zugeben? – sogar schon manchem jüdisch geborenen Juden mißlungen; gerade deshalb halte ich das für empfehlenswert.”

Judaizar-se: É o tornar-se outro, defender o outro-e-seu-mistério.
Amor pelo ser humano é algo diferente de filantropia –
Conversão – para lá parece haver ruas de mão únicas demais –
Trânsito da contramão e conversão são duas coisas diferentes, mas nas trilhas
também parece haver pouca oportunidade para isso.²¹ (CELAN, 1999, p. 131,
nota 417).

Por fim, o escritor que se decide a defender o ser humano, torna-se o “judeu da literatura”:

[...] não na medida em que fala de escândalos, mas na medida em que, inabalavelmente, permanece si mesmo, o poema se torna escândalo – torna-se o judeu da literatura. – O poeta é o judeu da literatura – é possível judaizar-se; acontece raramente, porém às vezes acontece sim. Considero a judaização recomendável – aduncidade do nariz purifica a alma. Judaização, isso me parece ser o caminho para a compreensão da poesia, não apenas da exotérica.²² (CELAN, 1999, p. 131, nota 418).

O judaísmo de Celan encontra-se assim na linguagem que se abre e preserva a presença do ser humano concreto. A experiência de perseguição cria um novo lugar para seu judaísmo: o espaço de uma linguagem verdadeira, que afirma o humano até as últimas consequências e assim resiste à destruição. “Meu judaísmo: o que eu ainda reconheço dentro dos escombros da minha existência” (“*Mon judaïsme: ce que je reconnais encore dans le débris de mon existence*”) (CELAN, 2005, p. 126, nota 229).

PEREZ, J. P. *Celans notes on judaism and poetry*. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.89-101, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *This article examines Celan's notes and other texts, in which the author refers explicitly to Judaism. Terms like Jude, jüdisch, or pejorative and caricatured physical descriptions are analyzed, in order to understand what the relations between Celan's judaism and his poetological reflection are. The analysis of Celan's ideas*

²¹ “*Verjuden: Es ist das Anderswerden, Zum-anderen-und-dessen-Geheimnis-stehn – Liebe zum Menschen ist etwas anderes als Philantropie – Umkehr – dazu scheint es ja noch zuviel Einbahnstraßen zu geben. – Gegenverkehr und Umkehr, das ist zweierlei aber auch auf den Feldwegen scheint es, auch, wenig Gelegenheit dazu zu geben.*”

²² “*- i – Nicht indem es vom Ärgernis spricht, sondern indem es, unerschütterlich, es selbst bleibt, wird das Gedicht zum Ärgernis – wird es zum Juden der Literatur – Der Dichter ist der Jude der Literatur – Man kann verjuden; das kommt zwar selten vor, geschieht aber zuweilen doch. Ich halte Verjudung für empfehlenswert – Krümmnasigkeit läutert die Seele. Verjudung, das scheint mir ein Weg zum Verständnis der Dichtung, nicht nur der exoterischen.*”

suggests that “jüdisch” means a specific ethos and describes one of the conditions of possibility of poetry.

■ **KEYWORDS:** Paul Celan. Judaism. Poetological reflection. German literature.

Referências

CELAN, P. **Gesammelte Werke in fünf Bänden**. Herausgegeben und kommentiert von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. 3Bd. p. 167-168 e 185-186.

_____. **Paul Celan, Franz Wurm**: Briefwechsel. Herausgegeben von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

_____. **Arte poética**: O Meridiano e outros textos. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro, posfácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

_____. **Der Meridian**: Endfassung, Entwürfe, Materialien. Herausgegeben von Bernhard Böschstein und Heino Schmall. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

_____. **Die Niemandrose**: Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Axel Gellhaus, unter Mitarbeit von Holger Gehle und Andreas Lohr, in Verbindung mit Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

_____. **Mikrolithen sinds, Steinchen**: Die Prosa aus dem Nachlaß. Herausgegeben von kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

FISCHER, G. B.; FISCHER, B. B. **Briefwechsel mit Autoren**. Herausgegeben von Reiner Stach. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

GELLHAUS, A. Marginalien: Paul Celan als Leser. In: PÖGGELER, O.; JAMME, C. (Org.). **Der glühende Leertext**: Annäherungen an Paul Celans Dichtung. München: Fink, 1993. p. 41-65.

KOELLE, L. **Paul Celans pneumatisches Judentum**. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 1997.

_____. Paul Celan: Margarete Susman. Der Briefwechsel aus den Jahren 1963-1965. In: SPEIER, H.-M. **Celan-Jahrbuch**, Heidelberg, v. 8, p. 33-61, 2001-2002.

KÖNIG, C. *Give the word*. Zur Kritik der Briefe Paul Celans in seinen Gedichten. **Euphorion**, Heidelberg, v. 97, p. 473-497, 2003.

PAUL ANTSCHEL/PAUL CELAN IN CZERNOWITZ. Bearbeitet von Axel Gellhaus. **Marbacher Magazin**. Sonderheft 90/2000. Marbach am Neckar: Deutsche Schiller-Gesellschaft, 2001.

PEREZ, J. P. **Offene Gedichte**: Eine Studie über Paul Celans “Die Niemandrose”. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

PÖGGELER, O. **Spur des Worts**: Zur Lyrik Paul Celans. München: Karl Alber, 1986.

SCHMUELI, I.; SPARR, T. (Org.). **Paul Celan-Ilana Schmueli**: Briefwechsel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

SCHULZE, J. Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption. **Celan-Jahrbuch**, Heidelberg, v. 5, p. 193-246, 1993.

Recebido em 30/11/2013

Aceito para publicação em 30/08/2014



FRONTEIRAS DA SUBJETIVIDADE E A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE EM ANNA SEGHERS

Patrícia Helena Baialuna de ANDRADE*

■ **RESUMO:** A literatura produzida pelos escritores alemães forçados a deixar o país entre 1933 e 1945 compõe o rico e heterogêneo conjunto de obras da *Exilliteratur*. De vertentes e estilos variados, esses escritores, que dificilmente poderiam ser considerados como pertencentes a um movimento coeso, enfrentaram as dificuldades do exílio ao escrever e publicar suas obras que, frequentemente, revelavam uma clara oposição ao fascismo. É o caso das publicações assinadas por Anna Seghers; a autora, assídua colaboradora de periódicos e associações que buscavam articular um movimento de resistência intelectual ao nazismo, tem em sua extensa bibliografia como um de seus principais títulos *Transit [Em trânsito]*. O romance, que retrata os entraves da emigração europeia a partir da cidade francesa de Marselha, relata de modo contundente a condição na qual milhares de europeus se encontravam em 1941. Ficção ancorada em sólidas referências históricas e espaciais, a subjetividade do narrador-protagonista e das demais personagens corrobora a verossimilhança do enredo, fazendo com que a obra seja comumente associada pela crítica ao fato histórico da invasão alemã à França e à massiva migração que a seguiu. O objetivo deste artigo é apontar para os elementos que constituem o realismo do romance, contextualizando-o e aproximando-o, embora notadamente ficcional, dos relatos testemunhais que se multiplicaram dentre as publicações da Literatura de Exílio.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Realismo. Anna Seghers. Literatura de Exílio.

Em agosto de 1932, o jornal *Völkischer Beobachter*, dirigido pelo partido nacional-socialista alemão, publicou uma lista com os nomes de alguns escritores considerados “decadentes” e “contrários ao espírito alemão”. Figuravam os nomes de Klaus Mann, Bertold Brecht, Frank Wedekind, Stefan Zweig e outros autores de maior ou menor destaque. A lista prenunciava a intolerância que seria dispensada à intelectualidade a partir do ano seguinte, com a ascensão de Adolf Hitler ao poder.

A ideologia nazista e seus modos de repressão eram bastante claros para fazer que boa parte dos escritores percebesse o perigo de permanecer em solo alemão,

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – patriciaabaialuna@gmail.com

e ainda mais de continuar publicando textos que não estivessem de acordo com a cartilha nacional-socialista. Desse modo, ainda em 1933 as fronteiras germânicas foram atravessadas por um grande número de intelectuais, políticos de esquerda e judeus atentos à nova ordem que passava a vigorar em sua nação. A grande queima de livros promovida pelo Ministério da Propaganda em maio do mesmo ano mostrou, a quem ainda tivesse dúvidas, que a literatura de certas vertentes liberais, marxistas, experimentais ou simplesmente questionadoras não seria aceita no país. Nos anos seguintes, muitos seguiram os passos daqueles primeiros emigrantes, e com a eclosão da Segunda Guerra esse movimento de intensificou.

Entre 1933 e 1945, grande parte dos intelectuais e escritores alemães deixou a pátria para preservar sua vida em vários países de asilo, e muitos deles continuaram escrevendo e procurando por oportunidades de publicar. Embora o idioma estrangeiro fosse uma dificuldade, muitos periódicos surgiram e veicularam os debates entre os intelectuais da época. Revistas literárias, manifestos, romances, teatro e poesia foram publicados no exílio e sensibilizaram leitores de todo o mundo. O conjunto dessa obra “desterrada” foi – e ainda é – visto pela crítica sob a alcunha de Literatura de Exílio, título que desde a década de 1930 foi questionado por diversos críticos¹ enquanto movimento literário, já que autores dos mais diferentes estilos, gêneros e posicionamentos emigraram, e, portanto, a Literatura de Exílio tinha como primeira característica a heterogeneidade.

Não procuraremos nos ater à discussão do *status* da *Exilliteratur* enquanto movimento literário, mas investigar um traço sistematicamente recorrente de suas obras: a tendência a um forte realismo nos modos de narrar e, como é o caso do *corpus* escolhido, também a um posicionamento político-ideológico de clara oposição ao nacional-socialismo. Em seu famoso artigo “Narrar ou descrever?”, Georg Lukács (1968, p. 57) afirma que “[...] os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas; todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social.” Embora o realismo não fosse exatamente uma novidade no período tratado, foi bastante particular enquanto **postura** dos autores e na articulação do sujeito na narrativa, como procuraremos apontar pela leitura do romance *Transit*, de Anna Seghers. Relacionaremos, portanto, a leitura do texto de Seghers às condições histórico-sociais mencionadas por Lukács, procurando compreender como esse “novo estilo” ou “modo de representar a realidade” atendia a necessidade daquele contexto.

Relatos e narrativas de caráter autobiográfico também se multiplicaram entre as publicações do período. Narrativas híbridas de ficção e autobiografia também exploraram maiores ou menores margens de fabulação a partir de uma base

¹ Menno Ter Braak, Erich Andermann, Ludwig Marcuse e Hans Sahl discutiram o assunto em artigos da revista *Neues Tage-Buch*, entre 1934 e 1935.

referencial verificável em fatos históricos e lugares reais. Muitos textos literários pertencentes à Literatura de Exílio narram as dificuldades da fuga da Europa e da vida no exílio, criando a ficção a partir de experiências e memórias; veremos adiante de que modo o romance de Seghers o faz, e qual o efeito obtido por tal procedimento composicional.

Nascida na cidade alemã de Mainz em 1900, Netty Reiling – conhecida mais tarde pelo pseudônimo Anna Seghers – pertencia a uma família judia ortodoxa da alta burguesia. A condição da família proporcionou à jovem Netty o acesso aos estudos de História da Arte e Sinologia na Universidade de Heidelberg, e mais tarde o título de doutora por um estudo da obra de Rembrandt. Na universidade ela teve contato com alguns dos que seriam seus companheiros na luta pela liberdade e na ideologia marxista, como o futuro marido, o imigrante húngaro Laszlo Radványi.

Em 1928, já tendo adotado o pseudônimo, Anna Seghers recebeu o aclamado Prêmio Kleist de literatura por *Grubetsch e Austand der Fischer von Sta. Barbara* (ainda sem tradução para o português), textos que já mostravam a vertente socialista da autora, problematizando os conflitos entre classes e as dificuldades da vida dos trabalhadores. No mesmo ano, filiou-se ao Partido Comunista Alemão; o ideal socialista a acompanharia por toda a vida, e sua extensa obra mostra, em diferentes momentos de sua bibliografia, a crença no poder do povo e a denúncia à desigualdade e à opressão – ligadas ao capitalismo e aos governos fascistas. Com a ascensão do nacional-socialismo ao poder em 1933, a família Radványi mudou-se para Paris, onde viveria até 1941, sendo obrigada a migrar novamente (dessa vez, para o México) em razão dos desdobramentos da Segunda Guerra e a invasão da França pelas tropas alemãs.

Durante todo o tempo em que esteve exilada, Seghers manteve-se bastante atuante como escritora e intelectual envolvida nas questões debatidas na época. O principal veículo de debate dessas questões entre os exilados eram as revistas que foram publicadas em diferentes partes do mundo. Seghers participou de várias delas, como *Das Wort*, publicada em Moscou, *Freies Deutschland*, no México, e *Die neue Weltbühne*, em Viena, Praga e Paris. Além disso, participou de congressos, liderou associações (como o Heinrich Heine-Club) e encorajou a articulação dos intelectuais por uma resistência ao nazismo – para a qual dispunham basicamente apenas de sua literatura como arma. Embora a bibliografia de Seghers se estenda de fins da década de 1920 à de 1980, as obras escritas e publicadas nas décadas de 1930 e 1940 são as mais aclamadas de sua carreira. São também as únicas traduzidas para o português: *A sétima cruz* (1942), *Em trânsito* (1944), *Os mortos permanecem jovens* (1949) e alguns contos como “O passeio das meninas mortas” (1946).

Ao término da Segunda Guerra, tornou-se possível aos exilados retornar à Alemanha. Assim fez Seghers, em 1947, escolhendo Berlim Oriental para viver sob

a égide do socialismo, coerente com seu posicionamento político desde a juventude. Nos anos que se seguiram, a autora continuou escrevendo e veio a se tornar uma das mais emblemáticas figuras do que seria conhecido como realismo socialista até sua morte, em 1983. Não discutiremos, contudo, a pertinência de tal classificação; atemo-nos aqui à produção dos anos de exílio.

A biografia de Seghers revela que a escritora não foi diferente da grande maioria dos intelectuais exilados ao enfrentar dificuldades financeiras, emocionais e burocráticas em sua experiência de desterro. Entre 1933 e 1941, viveu na França; primeiro em Paris, e mais tarde teve uma estada em Marselha, cidade portuária da zona ainda não ocupada da França, de onde embarcou rumo à América após o marido ter passado longos meses preso no campo de trabalhos forçados *Le Vernet*. Tiveram como companheiros de viagem figuras como André Breton e Claude Lévi-Strauss (ZEHL-ROMERO, 2001, p. 368), e seu objetivo era ir para os Estados Unidos, não tendo, contudo, obtido os vistos necessários. O México os recebeu de braços abertos, e logo Seghers se envolveu em atividades pertinentes à sua ocupação junto com outros exilados alemães no país, como Franz Carl Weiskopf e Bodo Uhse:

Os emigrantes comunistas alemães e austríacos formaram sua própria colônia sob a direção de Leo Katz, organizaram uniões políticas e culturais e organizações como o Clube Heinrich-Heine, cuja presidente era Seghers, a revista *Freies Deutschland* e a editora *El libro libre*, dirigida por Walter Janka. Com leituras, apresentações teatrais e encontros para discussões os emigrantes criaram uma ilha de sua própria cultura de língua alemã, e procuraram, ao mesmo tempo, aproximá-la dos nativos de seu país de exílio.² (HILZINGER, 2000, p. 58).³

A experiência no México, de paisagens tão diversas das alemãs, é uma das referências do conto “O passeio das meninas mortas”. Contrastando os planos temporal e espacial da infância em Mainz ao presente no México, o conto se constrói sobre uma alternância desses planos que sensibiliza o leitor pelo destino fatal de cada uma das personagens apresentadas, trazidas da infância à década de 1940, o presente do conto. Texto híbrido, limítrofe entre a autobiografia e a ficção, apresenta o cenário mexicano como árido, cinzento, de muito sol e calor que confundem a lucidez da visão da narradora Netty – nome verdadeiro de Anna Seghers: “[...] o rancho jazia envolto numa bruma cintilante, a qual não sabia se

² “Die deutschen und österreichischen kommunistischen Emigranten bildeten [...] eine eigene kleine Kolonie unter der Leitung von Leo Katz, sie organisierten politisch und kulturelle Zusammenschlüsse und Veranstaltungen wie den Heinrich Heine-Klub, dessen Präsidentin Seghers wurde, die Zeitschrift *Freies Deutschland* und den Exilverlag *El libro libre*, den Walter Janka leitete. Mit Lesungen, Theateraufführungen, Diskussionsabenden schufen die Emigranten eine Insel ihrer eigenen.”

³ Quando não indicada a autoria, a tradução é nossa.

era poeira no sol ou cansaço [...]” (SEGHERS, 1969, p. 30). A dúvida com relação ao que se abria diante de seus olhos, se seria uma visão real, sonho ou delírio da narradora, fragiliza o pacto autobiográfico tal qual proposto por Philippe Lejeune (1991, p. 48); assim, embora relate a infância de Netty em Mainz e seu presente no México, com uma série de convergências com a biografia da autora, não podemos deixar de ler o texto como ficção. Outros elementos ainda reforçam o caráter ficcional do conto.

Em seu ensaio “O retorno do autor”, Diane Klinger (2007, p. 26) inicia sua discussão sobre a autoficção retomando a concepção de Foucault, segundo a qual a escrita de si não é apenas um registro do eu, “[...] mas constitui o próprio sujeito, performa a noção de indivíduo.” A assertiva parece aplicar-se com pertinência a Seghers (apud MAIER-KATKIN, 2007, p. 30), que ao longo de sua vida e carreira registrou, denunciou e procurou, por meio de sua obra, evocar a participação do homem comum para tomar seu lugar como agente de transformações sociais: “descrevemos para suscitar mudanças” (“*wir beschreiben, um beschreibend zu verändern*”) é uma famosa e emblemática frase da autora, que desconstruiu o referencial externo e o reconstruiu em sua ficção, alcançando o efeito da verossimilhança que atinge o leitor – objetivo de uma escritora com veio político e social tão presente em seus escritos. Klinger (2007, p. 35) também percebe, em seu texto, “[...] um movimento de retorno à problemática do sujeito [...]”, sujeito esse que na Literatura de Exílio tem fronteiras ainda mais porosas – para usar a expressão de Garramuño (2011, p. 36) – pelo hibridismo dos textos. Veremos que em *Transit* também está presente a mistura entre referências externas reais e construção ficcional.

O romance apresenta as condições em que viviam os milhares de europeus refugiados na zona não ocupada de Marselha, cidade portuária francesa, durante a ocupação nazista e a República de Vichy. O protagonista, um alemão fugitivo de um campo de trabalho forçado cujo nome desconhecemos, conversa com um suposto interlocutor – corporificação do próprio leitor – na primeira cena, sentados em um bar com vista para o porto, onde o narrador-protagonista (benjaminiano) começa a contar sua história. Os sentimentos do indivíduo que assiste à desgraça de seu país de asilo são descritos em meio ao relato objetivo das etapas da ocupação alemã; objetividade e subjetividade se mesclam em trechos como o que segue:

Entrei em Paris num dia de sol. No Hotel de Ville tremulava, realmente, a cruz gamada. E diante da Notre-Dame tocavam de fato uma marcha militar alemã. Surpresas e mais surpresas me esperavam. Atravessei Paris. Por todos os lados, carros alemães com cruces gamadas. Sentia-me vazio, sem qualquer sentimento. Irritava-me que toda essa desordem e infelicidade, que se abatia sobre outros povos, viesse do meu povo. (SEGHERS, 1987, p. 14).

Certamente que Seghers partilhava, além da nacionalidade, do sentimento do protagonista de descontentamento com o jugo que seu país impunha a outros povos. A visão da paisagem francesa descaracterizada, daquelas bandeiras e figuras estranhas à Paris que o narrador conhecia, é envolta pelas sensações – ou por vezes pela ausência delas – que lhe causam ao fazer o relato. A objetividade e a subjetividade estão indissociadas, e trazem à tona a questão: quem é esse sujeito, que relata e sofre com a visão da França devastada pelo inimigo que é seu conterrâneo? Podemos dizer que o sujeito da narrativa é representativo de um determinado grupo peculiar a um espaço e tempo históricos? Quem constituiria esse grupo? Vejamos, portanto, por meio da representação de um contexto espaço-temporal e da subjetividade inerente ao relato como se constrói esse sujeito.

Ao contar para seu interlocutor o início de sua história, havendo recentemente fugido dos trabalhos forçados e em meio à confusão instaurada pela invasão alemã, o narrador relata:

Enquanto eu comia e bebia, os aviões zuniam acima de nós. Nem ergui a cabeça para olhar, de tão cansado que estava. Também ouvi, bem próximo, o matraquear de uma metralhadora. Não conseguia saber de onde vinha o ruído e estava muito cansado para pensar no assunto. Pensei somente que depois podia arranjar um lugar no caminhão [daquela] família. (SEGHERS, 1987, p. 11-12).

Procurando evitar cair nas mãos dos nazistas, o narrador empreende uma fuga pelos campos franceses até chegar à capital, evento da citação anterior. Exaurido pela fuga, nem mesmo pensa nas ameaças que o cercam, representadas pelos aviões a sobrevoá-lo e pelas metralhadoras próximas: apenas consegue concentrar-se no perigo mais próximo, no instante mais imediato, na providência mais tangível que pode tomar para fugir. O esgotamento é tamanho que não há tempo para conjecturas, lamentos ou grandes planos: a necessidade de sobreviver é o que há de mais premente, e é o que ele faz ao comer o que a humilde família camponesa lhe oferece. As reflexões do protagonista, contudo, são dadas pouco adiante, em Paris:

Na manhã seguinte, [...] esperei Paul em vão. Teria viajado repentinamente com o seu comerciante de sedas? Será que não entrara no Capoulade porque vira a plaquinha na porta, “Proibido para judeus”? [...] A plaquinha acabara sumindo quando abandonei o Capoulade. Talvez um dos clientes ou o próprio proprietário acharam-na absurda, talvez estivesse mal pendurada e caíra [...]. (SEGHERS, 1987, p. 25).

Recuperado do esgotamento físico da fuga, o protagonista passa a compartilhar com o interlocutor seus pensamentos e opiniões, como o que pensa sobre o amor (SEGHERS, 1987, p. 15) ou seu descontentamento com a vida (SEGHERS, 1987, p. 79). Estabelece-se um jogo de alternância e mescla entre o relato dos

fatos exteriores e a revelação das impressões e sentimentos que os esses causavam ao narrador, ressignificando-os. Procedimentos como explicar a burocracia que era praticada pelos consulados para concessão de vistos, ou descrever detalhes da rua, a calçada e as pessoas ao redor, conferem verossimilhança ao relato; a verossimilhança, contudo, de acordo com Jacques Rancière (2010, p. 79), não diz respeito somente ao “[...] efeito [que] pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito ao que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento ou comportamento pode ser atribuído a ele ou ela.” Temos aqui um ponto-chave da relação entre a determinação do sujeito da narrativa – a partir do protagonista, no caso – e a representação da realidade: essa não é reconstruída no romance apenas a partir de dados históricos ou descrições espaciais, mas, em grande parte, pela composição das personagens e sua imbricação com os sujeitos reais que passavam pela situação de fuga e exílio. A subjetividade, portanto, reforça o caráter realista do texto, ao tratar, por exemplo, do sentimento de estar no exílio: “Eu havia perdido algo, e de tal forma, que já nem mais sabia o que era. E o havia perdido tão definitivamente naquela confusão, que cada vez sentia menos sua falta.” (SEGHERS, 1987, p. 39), sentimento que é contradito pela fala de outro personagem: “– Melhor estar contra a parede em casa do que enterrado na Legião Estrangeira.” (SEGHERS, 1987, p. 60). O perspectivismo presente na composição das múltiplas personagens, portanto, completa a representação do real, por meio da verossimilhança das diferentes subjetividades que se mostram, e que aludem às muitas pessoas que passaram por situação semelhante entre 1933 e 1945.

Ao longo da narrativa, são recorrentes as impressões do protagonista a respeito da cidade, seus habitantes, e suas reflexões acerca da relação do homem com sua terra natal. Na contramão da grande massa de refugiados que busca desesperadamente cumprir os burocráticos requisitos para embarcar e deixar a Europa, o narrador perde deliberadamente várias oportunidades de viajar; esse não é seu desejo, e a questão da partida em contraposição à permanência perpassa toda a narrativa, assim como o sentimento de ligação do indivíduo com sua terra, como no excerto seguinte e em muitos outros: “A cidade estava apagada por medo de bombardeios, mas em muitas janelas havia luzes fracas. Pensei em quantas pessoas consideravam aquela cidade como sua, vivendo aí tranquilamente, como eu já vivera uma vez na minha.” (SEGHERS, 1987, p. 43). O plano espacial se consolida, na narrativa de Seghers, como muito mais que apenas um de seus componentes, ou como espaço de circulação das personagens; é a relação do protagonista – e daqueles que cruzam seu caminho – com esse espaço que constitui a pedra angular de todo o romance. Na contracorrente das massas, para o protagonista não se efetiva o “**trânsito**” que dá nome ao romance: esse é dificultado, para as pessoas que o cercam, pelas complicadas tramitações consulares, enquanto ele nem sequer o deseja, e passa grande parte da trama apenas se movimentando pela cidade. Nessa *flânerie* o espaço urbano ganha maior importância na própria estrutura romanesca. Prevalece,

então, a casualidade dos encontros nesse espaço aberto. Esses encontros ganham papel de maior relevo quando o protagonista se apaixona por Maria, a viúva do poeta Weidel, com quem ele coincidentemente vinha sendo confundido. Ignorando o suicídio do marido, Maria vaga pelas ruas de Marselha à sua procura, e passa pelo protagonista muitas vezes. Ao tratar dos romances de Charles Dickens, Steve Johnson (2009, p. 874) afirma que “[...] são os encontros casuais – os anéis da ‘cadeia de associações’, usando as palavras de Dickens – que originam a narrativa, que a tornam possível [...]”, assertiva que cabe a *Transit*; ancorado principalmente na restrita movimentação pelas ruas de Marselha, o enredo do romance se desenvolve a partir dos acontecimentos suscitados pelos encontros e desencontros do protagonista com Maria, com seu amigo Paul, com a família Binet e outras personagens.

Em virtude da atração por Maria, o protagonista finalmente cogita deixar a Europa. Em vez de fazê-lo, porém, decide ajudá-la a partir e permanecer ele próprio, desejoso de integrar a resistência à dominação nazista:

E assim, por ora, essa família e esse povo vai me oferecendo seu abrigo, enquanto eu os ajudo a semear e a arar. [...] E minha sorte será a mesma que a deles. Os nazistas não me reconheceriam mais como um dos seus. Quero partilhar com meu pessoal o bem e o mal que nos tocar, o refúgio e as perseguições. E logo que se passe à resistência armada, Marcel e eu vamos pegar no fuzil. Mesmo que me fuzilem, acho que nunca vão acabar comigo de vez. Sinto que conheço demais esta terra, seu trabalho e sua gente, montanhas, pêssegos e vinhas. Se morremos em terra conhecida, nasce algo da gente ali, como das árvores e arbustos que tentamos inutilmente derrubar. (SEGHERS, 1987, p. 276).

A decisão do narrador, portanto, elimina a possibilidade de uma realização amorosa em favor do engajamento combativo preconizado por Seghers – não apenas em seus escritos literários, mas também em manifestos e discursos que proferiu.⁴ A autora se utiliza do método realista apontado por Pellegrini (2007, p. 139) (que, por sua vez, faz referência a Raymond Williams): observa-se em sua narração, representada aqui por *Transit*, “[...] uma excepcional acuidade na representação e depois um compromisso de descrever eventos reais, mostrando-os como existem de fato, sendo que aqui, em muitos casos, inclui-se uma intenção política.” Enquanto o **método** de Seghers inclui a descrição “fiel” do espaço e dos fatos históricos, das condições de vida e preocupações comuns aos indivíduos da época retratada, a verossimilhança das personagens e seus sofrimentos – como a

⁴ Em 1935, no congresso ocorrido em Paris “*Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur*”, Seghers proferiu um discurso intitulado “*Vaterlandsliebe*” (amor à pátria), em que ressignificou o conceito – tão caro e usurpado pelos nazistas – ligando-o à liberdade e ao trabalho do artista em favor dessa e de seu país.

escassez de alimentos –, sua **postura** se mostra como desejo (do protagonista) de lutar contra o poderoso inimigo alemão, a ponto de colocar a necessidade de lhe fazer frente acima de seus afetos. Não mais se identificando com os conterrâneos, seus sentimentos patrióticos se voltam para a França (onde Seghers viveu de 1933 a 1941), país que o acolhera. A relação do indivíduo com a sociedade é explorada, portanto, em dois aspectos centrais do romance: o sentimento de pertencimento à pátria por adoção, em decorrência do descontentamento com a barbárie praticada pelos compatriotas e perda da identificação, como ocorre com o narrador, e a coragem de juntar-se às frentes de resistência contra o poderoso invasor, retratando o ideal de um *Volksfront* (frente popular), ideia debatida e defendida por vários intelectuais na época nos periódicos já mencionados.

Representada aqui pelo aclamado romance de Anna Seghers, a Literatura de Exílio se estabeleceu como contradiscurso à eficiente propaganda nazista. Fazendo uso do método realista em suas várias características (cf. PELLEGRINI, 2007, p. 143), o romance de Seghers retrata algumas das dificuldades enfrentadas pelos europeus que procuraram deixar a Europa pela cidade portuária francesa de Marselha, durante a Segunda Guerra. Ao mesmo tempo que é testemunho de um importante momento histórico, o romance adota uma posição a favor da luta pela liberdade e da oposição ao fascismo e à dominação alemã. A fidelidade das descrições relativas ao espaço e aos procedimentos burocráticos consulares confere verossimilhança ao enredo e às personagens, e faz que essas remetam às pessoas reais que passaram por semelhante situação. A subjetividade do protagonista reforça a verossimilhança e, portanto, corrobora com o realismo presente na obra.

Em um texto relativamente recente sobre o desenvolvimento do romance, Catherine Gallagher (2009, p. 657-658) faz uma observação que pode ser associada à construção da subjetividade do protagonista e à representação do real em *Transit*: “[...] o limite entre ficção e não-ficção se está dissolvendo e [...] nossos campos discursivos estão, mais uma vez, mudando de fisionomia.” O texto é ficcional por inúmeros elementos: o protagonista, que não coincide com a autora, a trama amorosa no enredo, personagens e detalhes cuja existência real não podem ser averiguados; entretanto, a realidade do espaço descrito, dos procedimentos e entraves burocráticos, da invasão alemã e a verossimilhança das personagens e suas subjetvidades aproximam o texto do relato documental, constituindo uma **representação** de uma situação real, vivida por pessoas reais, das quais o romance – ficcionalmente – testemunha.

ANDRADE, P. H. B. *The boundaries of subjectivity and reality representation in a novel by Anna Seghers*. *Itinerários*, Araraquara, n. 39, p.103-113, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *The literature produced by German writers, who were forced to leave the country between 1933 and 1945, makes up the rich and heterogeneous set of works named Exilliteratur. From various strands and styles, these writers – that could hardly be regarded as belonging to a cohesive movement – faced the difficulties of exile, nevertheless went on writing and publishing their works, which often showed a clear opposition to fascism. This is the case of most texts published by Anna Seghers; assiduous collaborator of journals and associations, the writer put her efforts on the articulation of an intellectual resistance movement against Nazism. She has among her wide bibliography as one of its main titles Transit Visa [Transit]. The novel, which depicts the obstacles of European emigration from the French city of Marseille, reports the conditions in which thousands of Europeans found themselves in 1941. This fictional text is grounded on solid historical and spatial references, and the subjectivity of the narrator, as well as other characters, corroborate the likelihood of the plot, making the work be commonly associated with the critique of the historical fact of the German invasion of France and the massive migration that followed. The purpose of this article is to point out the elements that constitute the realism of the novel, contextualizing it and approaching it, though notably fictional, to testimonial accounts that were multiplied among the publications of Exile Literature.*

■ **KEYWORDS:** *Realism. Anna Seghers. Exile literature.*

Referências

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.). **O romance:** a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GARRAMUÑO, F. Os restos do real: literatura e experiência. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Org.). **Literatura e realidade(s):** uma abordagem. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 32-42.

HILZINGER, S. **Anna Seghers.** Stuttgart: Reclam, 2000.

JOHNSON, S. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, F. (Org.). **O romance:** a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 865-886.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silvano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19-57.

LEJEUNE, P. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, A. G. (Org.). **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudios e investigación documental. Barcelona: Antropos, 1991. p. 47-61.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

MAIER-KATKIN, B. **Silence and acts of memory**: postwar discourse on literature, history, Anna Seghers, and women in the Third Reich. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 135-155, 2007.

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 86, p. 75-99, 2010.

SEGHERS, A. **Em trânsito**. Tradução de Marijane Lisboa. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

_____. O passeio das meninas mortas. In: LANGENBUCHER, W. (Org.). **Antologia do moderno conto alemão**. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 29-52.

ZEHL-ROMERO, C. **Anna Seghers**: Eine Biographie 1900-1947. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.

Recebido em 26/11/2013

Aceito para publicação em 19/06/2014



VARIA
VARIA

MODA IMPORTADA: INTRODUÇÃO DO REALISMO NO BRASIL

Tânia PELLEGRINI*

- **RESUMO:** Este artigo discute alguns aspectos históricos e sociais no interior dos quais o realismo, transplantado da Europa, chegou ao Brasil, passando de estrutura de sentimento a ideia dominante, adequando-se às condições locais, de modo a poder desempenhar funções específicas ditadas pelo novo contexto. Tais funções têm ligação essencial com a construção de uma ideia específica de nação, que incluía o controle das representações sociais por meio da literatura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Realismo. Naturalismo. Representação. Função da literatura.

“Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que já é notável mérito.”
(ASSIS, 2005, p. 805).

Interrogações¹

Refletir sobre a introdução do realismo no Brasil demanda inicialmente fazer perguntas cujas respostas têm provocado até hoje dissensões significativas, porque se ancoram em posições críticas situadas dos dois lados do campo da teoria da literatura: o que vê relações estreitas entre texto e contexto e aquele para o qual o texto existe como essencialidade autônoma. Assumindo os riscos de entrar no primeiro, as questões que introduzo aqui dizem respeito a uma possível homologia entre a organização social brasileira do final dos oitocentos e a forma estética realista. Mas – pode-se perguntar –, o realismo não seria, na verdade, apenas uma moda transplantada da Europa, “fora de lugar” em relação à nossa organização social?

* UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas – Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – tpelleg@uol.com.br

¹ Este artigo é resultado parcial de um *work in progress* sobre o realismo no Brasil, que vem sendo elaborado em dois estágios como *visiting researcher*: o primeiro no Centre for Latin American Studies, da Universidade de Oxford, em 2013, e o outro no King’s Brazil Institute de Londres, em 2014.

Não haveria nessa transplantação algo que não corresponde ao nosso verdadeiro “instinto de nacionalidade”? Ou teria ele efetivamente cabido como a mão à luva?

A observação do real

Isso posto, convém assinalar, antes de tudo, que tenho reservado o termo **realismo** para significar uma tomada de posição diante da realidade (**postura**), que se expressa justamente na característica especial de observação crítica próxima e detalhada do real (**método**), incorporando personagens retirados da massa trabalhadora e relegada, que em literatura não só a técnica descritiva representou e muitas vezes ainda representa, ao lado de outras, podendo, desse modo, ser encontrada em várias épocas.²

Como reza a história, é dessa forma que ele aparece em língua portuguesa, vindo da França e Inglaterra, em registro já **consistentemente literário**, com Eça de Queirós, na famosa conferência “O realismo como nova expressão da arte”, de 1871. O complexo movimento realista português³ desenvolveu-se como uma intrincada rede de posições políticas e estéticas, que incorporam os aspectos citados, de várias maneiras, e é fenômeno de interesse para o Brasil porque ladrilhou um caminho já esboçado para a disseminação e enraizamento do realismo brasileiro.

Pode-se dizer que esse já se esboça com o que se reconhece ser primeiro romance publicado, em 1843, *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, no início do romantismo: analisado como produto de uma postura e de um método, insere-se na fase de debates sobre a identidade nacional da nossa literatura, então voltada para um “tipo brasileiro” de narrativa realista, quer dizer, informativa ou praticamente documental, já retirando sua matéria da vida popular. Considerando-se apenas a série canônica, o mesmo se pode dizer, salvaguardadas todas as diferenças entre ambos, de *Memórias de um Sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, já de 1854.⁴

Vale dizer então que, entremeadas às concepções dominantes, de corte romântico a essa altura (subjetividade, fantasia, livre imaginação etc.), resistiam ainda resíduos de conceitos clássicos (mime-se, representação, imitação etc.), em torno dos quais já emergiam novas posturas e métodos, como a observação “objetiva” do real, o culto da vida popular e o gosto do detalhe, já quase declinantes na Europa, com a ascensão das tendências espiritualistas do fim dos oitocentos.

² Para minhas reflexões sobre o tema, ver Pellegrini (2007, 2009).

³ Ver, a esse respeito, meu artigo: “Belo, bom e justo: o realismo em Portugal” (PELLEGRINI, 2012).

⁴ O texto foi primeiro publicado em folheto, anonimamente, no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, entre 1852 e 1853.

Desse modo, as explicações para o enraizamento e a persistência do realismo em nossas letras podem ser menos simples do que aparentam ser.

Além disso, menos do que outros movimentos, definidos por apenas uma palavra, tanto realismo como naturalismo, que se confundem mesmo hoje, são termos de força no embate político da crítica literária, porque sua aceitação ou rejeição, além de relacionadas a um movimento estético, guardam estreita relação com pontos de vista políticos e ideológicos, além de filiações, apadrinhamentos e rumos que se querem indicar.

“Rarissimamente, se alguma vez acontece, exprimem fielmente as etiquetas literárias o fenômeno que presumem definir ou lhe compendiam exatamente o caráter. Não escapou o naturalismo a esta regra [...]”,⁵ já dizia José Veríssimo (1905, p. 155). De fato, é muito difícil assentar limites estreitos para o início de um movimento, de uma escola, de um estilo. Por isso parece acertado tentar delinear tendências emergentes convivendo com elementos residuais, constituindo-se assim como um **processo**,⁶ dessa forma, sem os rótulos, que na verdade são marcações de dominância, a ficção alencariana e a fase machadiana considerada romântica podem ser vistas sob um prisma realista. É possível, então, buscar já em romances como *Inocência*, de Taunay, de 1872, por exemplo, o gosto pela observação atenta das experiências do elemento popular, que caracterizam a postura e o método realistas.

Nesse sentido, pode-se afirmar também que o chamado regionalismo desse tempo apresenta já uma acentuada postura de interesse pela realidade e um método basicamente descritivo, que prenunciam a escola realista formalmente assumida apenas em 1881; por isso, interessaria dar atenção a romances pouco estudados, embora sempre mencionados, como *Um casamento no arrabalde* (1869) de Franklin Távora, *Coronel Sangrado* e *O cacaulista* (1876 e 1877) de Inglês de Souza, além de outros, tidos como “romances de passagem”, postos de lado e esquecidos pela crítica e pelo tempo.

Poder-se-ia acrescentar também *O gaúcho* (1870) de José de Alencar, um dos romances criticados por Franklin Távora nas *Cartas a Cincinnati* (1871-1872), por revelar argumentos que indicam já uma concepção clara de “observação fiel da realidade” na elaboração ficcional, os quais, segundo Távora (2011, p. 12), Alencar teria obscurecido por utilizar excessos de imaginação. A leitura dessas cartas revela que o realismo em literatura não era mais, desde algum tempo, uma simples “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1979, p. 130) nas letras brasileiras, mas uma ideia emergente em vias de consolidação, já ancorada em concepções definidas, com embasamento ideológico e expressão estético-crítica, segundo se verifica em uma das cartas de Távora (2011, p. 23, grifo nosso), em que ele usa o termo, já

⁵ Realismo e naturalismo são termos que se confundiam, na época da publicação do livro de Veríssimo, como adiante se verá.

⁶ Baseio-me aqui nos conceitos **residual, dominante e emergente** de Williams (1979, p. 124).

com uma compreensão específica do sentido que se lhe aplicava: “Parecendo-me, porém, que o romance [enquanto gênero] tem influência civilizadora [...] prefiro o romance íntimo, **histórico**, de **costumes**, e até o **realista**, ainda que este não me pareça característico dos tempos que correm.”

Assim, desde *O filho do pescador* e de *Memórias de um sargento de milícias*, fez-se um longo caminho de transformações históricas, ideológicas e literárias, em que o conceito de realismo, transplantado da Europa, passou de estrutura de sentimento a ideia dominante, adequando-se às condições brasileiras, de modo a poder desempenhar funções específicas ditadas pelo novo contexto, o que provavelmente permitiu seu enraizamento e a abertura de uma via que persiste na literatura brasileira até os dias de hoje.

As ideias estrangeiras

Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 25), com base no que chama de “feitio” nacional, aceita que a representação realista é a primeira matriz do romance nacional:

A narrativa que assenta na realidade nos interessa mais do que a fabulação completa e muito mais do que as ideias puras; [...] a regra sempre foi a sujeição aos fatos possíveis, a evocação mais ou menos poetizada, mais ou menos romanceada, de casos pondo em relevo usos e hábitos. Os nossos próprios românticos se fizeram intérpretes do meio em que viveram [...]; depois, a gente média foi cada vez mais dominando o romance, fazendo dele um comentário à sua existência, aos seus problemas, aos seus sentimentos e às suas práticas.

E acrescenta que quase todos os escritores “[...] se servem da realidade como de um trampolim indispensável, de um ponto de apoio.” (PEREIRA, 1988, p. 26). Também nessa linha, Wilson Martins (2010, p. 67, grifo nosso) argumenta, desconsiderando o termo naturalismo:

Os manuais de história literária apresentam o realismo brasileiro como tendo surgido inopinadamente, em 1881, com *O mulato*, de Aluísio de Azevedo [...]. Na verdade, há obras realistas muito antes disso e não raro com a clara consciência de uma **escola** realista, isto é, de um realismo sistemático e deliberado.

Sem dúvida é preciso sublinhar que, entre obras românticas, realistas e também naturalistas – para usar a nomenclatura consagrada –, existem diferenças óbvias nas posturas e nos métodos adotados, nos traços mentais e afetivos impressos nas narrativas, na escolha e disposição dos detalhes da vida quotidiana, em suma, na organização e articulação coerentes dos materiais textualmente representados. Nesse sentido, de acordo com Sodré (1995, p. 169):

Abre-se aqui uma controvérsia: teria surgido [o naturalismo] de condições que nos foram próprias, tão somente, ou da imitação de fórmulas externas, tão somente? [...] Foi importante a influência de modelos externos, do ponto de vista formal, principalmente, como é natural; mas foi importante, também, a circunstância histórica que nos era própria. O modo como se conjugaram as duas é que constitui motivo válido para uma interpretação justa do problema. Ela careceria de suportes, entretanto, se não verificasse as origens europeias do naturalismo e suas razões, as origens do naturalismo português e seus motivos, as condições brasileiras dos fins do século [...].

As considerações de Sodré (1995) – que usa o termo naturalismo englobando a produção literária pós-romântica, de maneira geral –, sublinham que o permanente contato com a Europa, acentuado aqui durante o Segundo Reinado, atuou fortemente sobre as mentalidades, criando entre a intelectualidade ansiosa pela modernização do país, por meio da aceitação das ideias novas, uma sensação de atraso e deslocamento em relação à própria terra. Importa observar que a elite de todo o Brasil, desde os tempos da colônia, formava-se na Europa, basicamente em França e Portugal; aqui, só em 1824 criaram-se as Escolas de Direito de São Paulo e de Recife. A sensação de estranheza e artificialidade em relação ao país englobava não só questões econômicas e político-sociais, mas também culturais e estéticas. José Murilo de Carvalho (1990) considera, inclusive, que a coesão e a quase homogeneidade ideológica da elite intelectual tinha como causa essa formação e foi uma das mais importantes razões para a manutenção da unidade do país.

Os modos pelos quais as ideias estrangeiras integraram-se às necessidades ideológicas do país, passando de influxo externo a elemento característico da cultura e da literatura nacionais, com **funções** específicas, foram analisados por Roberto Schwarz (1981, p. 29-30). Ocupando-se do romance e denominando-o “gênero de acumulação”, formado ao longo da história, ele explica que foi difícil a sua consolidação no Brasil, pois os estímulos “vinham de fora”, integrando-se à vida do país como “ideias fora do lugar”, tal como o liberalismo. E afirma:

[...] a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados. [...] Os grandes temas, de que vem ao romance a energia e nos quais se ancora sua forma [...] como ficavam no Brasil? Modificados, sem dúvida.

Deixando de lado a cerrada polêmica que os argumentos do autor despertaram, é fato que a primeira grande modificação por que passa o romance realista no Brasil foi a maneira pela qual ele se integrou às necessidades ideológicas brasileiras, naquele momento, aparentemente como “ideia fora de lugar”, uma vez que, *grosso modo*, o *mainstream* literário era romântico; todavia, o que se pretende discutir não é o **fora** de lugar, mas justamente o lugar que o realismo passou a ocupar **dentro**

da série literária brasileira, cumprindo **funções** específicas, adequadas às condições nacionais. Como explica Schwarz (1999, p. 170): “[...] as ideias sempre têm alguma função, e nesse sentido sempre estão no seu lugar. Entretanto as funções não são equivalentes, nem têm o mesmo peso.”

O longo período em cujo início se publicou *O filho do pescador* foi marcado por mudanças importantes em todos os setores, a partir da eliminação formal do tráfico negreiro, em 1850, e da Guerra do Paraguai (1864-1870), estendendo-se até o final do século, com a Abolição e a República. Resumidamente, o café já se instalara como matriz da economia, no sudeste do país; com ele, evidencia-se o atraso do norte e o progressivo descompasso do nordeste, cuja importância fora grande na primeira metade dos oitocentos. Crescem os centros urbanos litorâneos e assim se criam aos poucos melhores condições para as atividades ligadas às letras: desenvolve-se a imprensa, já ingressando em uma fase mais dinâmica, com jornais estáveis, de vida mais prolongada, sobretudo no Rio de Janeiro.

A pequena burguesia, aos poucos ampliada, dá o tom das formulações políticas; mas ela não traduz a realidade total do país, em suas elaborações e reivindicações, apenas as dos centros urbanos, principalmente portuários, onde se discutiam também as questões estéticas. Mas a própria evolução dessa conjuntura, já a partir dos anos 1860, provoca o crescimento dos elementos de contradição, dos quais o mais agudo era a escravidão. A adesão dos intelectuais brasileiros aos pressupostos liberais e às ideias científicas, acentuadas a partir dos anos 1870, instaurando outras perspectivas, possibilitou, então, o surgimento de críticas à Monarquia e à escravidão, “[...] frequentemente lidas como instituições que simbolizavam a decadência e o atraso brasileiros.” (SCHNEIDER, 2005, p. 26).

Assim, Abolição e República serão o centro crescente das opções ideológicas do tempo, respondendo a necessidades históricas decisivas, que permitem afirmar não ter o realismo se fixado com atraso, com características bem definidas, nesse período rico de anseios e contradições, por simples acidente ou por mera imitação de modelos de fora. E afirmar também que a transformação dessas coordenadas em uma consciência cultural mais visível e atuante vai tomar forma com Sílvio Romero e a chamada Escola de Recife.

Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 124), todavia, enfatiza que “o naturalismo nos foi imposto pela moda”, criada pelos romances de Eça de Queirós, já no final da década de 1870. Ela chega a levar em conta que a “rápida imitação” foi facilitada por novas tendências que se vinham esboçando e também, possivelmente, pelo positivismo, que imprimiu seu cunho racionalista à mentalidade brasileira. Mas insiste: “Facilitada, mas não determinada. A ação de todos esses fatores foi antes vaga e longínqua, de preparação e não de construção [...]. O elemento imediato foi a **moda importada**.” (PEREIRA, 1957, p. 127, grifo nosso).

A verdade, porém, é que os processos sociais e culturais especificamente brasileiros tiveram força suficiente para constituir uma complexa e contínua rede de influências residuais, dominantes e emergentes, que ajudam a elucidar e precisar a **função** que desempenhou aqui a literatura realista. De modo bastante geral, nossa defasagem em relação à matriz europeia, o modelo de então, devida à situação pós-colonial, leva a elaborar uma literatura “nova”, cujos suportes histórico-sociais, expressos no romantismo, já há tempos desaparecidos na Europa, aqui encontraram terreno propício para se enraizar, desempenhando a **função** de apoio ideológico para uma nação que se consolidava.

Em termos estritamente artísticos e literários, o abandono gradativo das exigências da imaginação romântica, acentuando-se na década de 1870, vai abrindo espaço para a necessidade de uma aproximação mais direta e objetiva da realidade, sem os atenuantes de imaginação e idealização, como já ocorrera na França e em Portugal, evidentemente em razão de fatores diferentes. E foi Eça de Queirós quem deu forma concreta a essas tendências, erigindo-se no mais apreciado escritor português no Brasil, não porque desse corpo a uma “moda”, como enfatiza Pereira (1957, p. 127), mas porque seus romances encontraram ressonâncias ideológicas e afetivas em plena floração, em situações de parte importante da sociedade brasileira, já suficientemente complexa e diversificada.

Os primeiros romances de Eça aqui publicados, *O crime do Padre Amaro* (1876) e *O primo Basílio* (1878), em razão do que se entendia a essa altura por realismo ou naturalismo, provocaram exaltada polêmica, documentada nas resenhas e críticas de jornais e revistas da época, entre as quais as mais famosas são de Machado de Assis, como se sabe.⁷ A contenda geral, cuja tônica baseou-se em questões referentes à imoralidade de *O primo Basílio*, principalmente, embora tenha durado poucos meses, tornou-se um ponto nevrálgico da história da literatura brasileira oitocentista,⁸ pelo fato de fazer visível aquilo que até então viera aos poucos emergindo: a “Ideia Nova”, o realismo, o viés atual nas considerações referentes à criação e expressão literárias, cuja aceitação parecia colocar o país no circuito da modernidade de então, como nação já estabelecida – ou em vias de se estabelecer –, que enfim encontrava a expressão artística adequada.

Os ares do tempo

Esse debate, marcante na vida literária brasileira do início de 1878, vivido nas páginas dos jornais que polemizavam no “andar de cima” questões políticas e sociais candentes, ocorreu, ironicamente, sem nunca, nos comentários, serem feitas

⁷ Seus comentários sobre *O primo Basílio* saíram na coluna semanal de que ele era titular, em *O Cruzeiro*, respectivamente nos dias 16 e 30 de abril de 1878, sob o pseudônimo de Eleazar.

⁸ Para os autores e textos envolvidos na polêmica, ver Nascimento (2007).

alusões à própria escravidão, que se tentava eliminar.⁹ Como aponta Nascimento (2007, p. 78), “[...] profundas eram as contradições da cultura brasileira do período. Havia uma elite bem informada e erudita, que, no entanto, não desdenhava dividir os espaços dos jornais com propagandas sobre o comércio de humanos.” E destaca mais adiante que se a elite brasileira desfrutava elementos de maioridade intelectual, “[...] o arcaísmo ficava no fundo, no horizonte da escravidão, e foi como elite moderna que assimilou as novidades literárias europeias aportadas no idioma português pelos dois primeiros romances de Eça de Queirós.” (NASCIMENTO, 2007, p. 81).

Essa contradição, há muito apontada por Schwarz (1999), talvez possa explicar como as questões estéticas, tidas então como abstratas, puderam permanecer separadas do seu chão concreto e relegadas, no momento, a soluções que só apareceriam com clareza dez anos depois, quando Machado, por exemplo, encontrou seu novo caminho e o realismo, como movimento já consciente e sistematizado, firmou-se em rumo paralelo como naturalismo e sua inspiração cientificista, com Aluísio de Azevedo e outros.

Muitos dos pontos de vista machadianos sobre o realismo não eram novidade, mesmo porque ele defendia a posição, já difundida na época, de que a imaginação, livre de seus “excessos”, tinha que ser essencialmente vinculada à realidade. De fato, ele escreveu que o realismo deveria ser expurgado da literatura, mas não a realidade; isto é, como todos os atores da polêmica de 1878, ele concordava que a ficção, se bem construída, traduzia a veracidade da existência: “Mas entre uma aspiração social e um conceito estético vai diferença; o que se precisa é uma definição estética” (ASSIS, 1997, p. 812).

Essa concepção geral, que o pensamento de Machado resume, já circulava nos “ares do tempo” brasileiro; o esforço de renovação estética, de que o debate sobre os romances de Eça foi uma espécie de marco inicial, além de índice significativo, não ficou restrito aos centros urbanos do sul do país; ele apareceu também em Recife, depois em Fortaleza e São Luís. Em Recife, foi em torno de Sílvio Romero (1848-1911) que se erigiu uma crítica literária sistemática, depois continuada por Capistrano de Abreu (1853-1908), Araripe Júnior (1851-1914) e outros. Antonio Candido (2006, p. 17) enfatiza:

O Romantismo viu florescer entre nós um interesse apaixonado pela literatura, e o problema crítico já havia sido proposto e debatido, embora de maneira incipiente, quando entraram em campo os jovens da geração de Setenta, armados com os recursos espetaculares da divulgação científica de seu tempo.

⁹ Lembre-se de que, no bojo das inquietações do período, já em 1875, nas páginas de *O Globo*, travara-se uma polêmica entre José de Alencar e Joaquim Nabuco a respeito do lugar do escravo, do liberto e da cultura africana na sociedade brasileira.

Esses recursos, estruturados no positivismo de Auguste Comte (1798-1857), no evolucionismo de Charles Darwin (1809-1882) e no cientificismo de Hippolyte Taine (1828-1893) e Herbert Spencer (1820-1903), passaram a ser discutidos inicialmente na Faculdade de Direito de Recife, tomando as noções de raça e natureza como fundamentos objetivos e imparciais do estudo da literatura; tais modelos tornaram possível a abordagem da cultura e da literatura sob um prisma histórico, social e nacionalista. O positivismo em particular, como um programa intelectual, preparou o solo ideal para o florescimento do realismo, a prática estética que lhe correspondia e começou a ser popularizado em 1863, por Tobias Barreto (1839-1889) e por Sílvio Romero, seu discípulo. Deste último, é com frequência (BOSI, 1994, p. 166; SODRÉ, 1995, p. 344) utilizada uma citação famosa, que resume a conformação intelectual e artística dos ares do tempo:

Um bando de ideias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte [...]: positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, folclore, novos processos de crítica e história literária [...] tudo então se agitou e o alarma partiu da Escola de Recife. (ROMERO apud BOSI, 1994, p. 166).

Sílvio Romero começou a escrever no Recife, em 1869, e publicou em 1872 seu trabalho mais antigo, *Realismo e idealismo*, do qual retoma algumas considerações em *O Naturalismo em literatura*, de 1888. Esse texto é muito importante na movimentação contra o romantismo e na proposição de bases modernas para o pensamento e o estudo da cultura do Brasil, destacando-se nele subsídios para o entendimento da literatura sob o ponto de vista da raça, do meio e do momento histórico. A despeito de ser tida como “quase imaginária” por Merquior (1977, p. 111), a chamada Escola de Recife, criada em 1868, foi influente, em diversos aspectos, por mais de quarenta anos. Contribuiu para a divulgação do realismo e do naturalismo, com seu espírito de enfrentamento e conquista de espaço, principalmente porque seus principais mentores se mudaram para o Rio de Janeiro, mais tarde, onde passaram a exercer posições influentes no campo literário, entrando em acirradas disputas com a “escola fluminense”, reunida em torno de Machado de Assis.

A tríade formada então por Sílvio Romero, Araripe Junior (1851-1914), rigorosamente contemporâneos, e José Veríssimo (1857-1916), que entrará em cena um pouco depois, respondeu à obra de Machado de modo sistemático e bastante variado, de acordo com o cabedal de ideias e convicções de cada um, e os debates travados foram responsáveis por estabelecer, pela primeira vez no Brasil, um viés menos impressionista e mais objetivo para o desenvolvimento da crítica literária posterior. Todavia, seus escritos não deixam de revelar um confronto entre os grupos que procuravam intervir no campo literário e no campo político, uma vez que tal confronto respondia à necessidade de articulação de **uma** ideia

de Brasil que assegurasse um consenso em torno dos critérios de civilização e modernidade.

Há nisso um dado interessante para levar em conta: os interlocutores de Machado vinham do Nordeste, região que perdera poder e prestígio para o Sul que se desenvolvia. Na verdade, havia duas nações que não se conheciam, separadas no espaço e ainda mais no tempo: de um lado, o Nordeste do latifúndio decadente, e do outro, a riqueza centrada na crescente urbanização do Sul. No confronto mencionado, porém, apesar de haver um substrato regionalista, o critério de uma nacionalidade unida em torno de certos pressupostos de base positivista foi a categoria dominante, até por volta de 1880, e só ao longo dos anos 1890 afastou-se disso, colocando a ênfase, na literatura, em aspectos psicológicos e estéticos, principalmente com Veríssimo, que legou à historiografia literária uma percepção estética mais acentuada, segundo Guimarães (2004, p. 282): “Ao chamar a atenção para o talento individual e para a dimensão estética da obra literária, Veríssimo arejava a atmosfera crítica dos determinismos ambientais e sociais que marcaram a crítica de sua geração.”

Barreto (2002, p. 57) sublinha que Silvio Romero, porém, fiel aos princípios deterministas, articulava seus argumentos na necessidade de considerar, para a criação de uma literatura brasileira, a formação precipuamente mestiça do povo, embora ainda não completada, para cuja constituição fora mais marcante o elemento africano. E sempre que possível, procurava minimizar diferenças muito marcantes no interior da nacionalidade.

Para Antonio Candido (2006, p. 68), a influência de Taine é patente na abordagem romeriana do problema, para quem raça e formação histórica são os elementos básicos da interpretação: “Em completa oposição à crítica brasileira da época [Romero] não apela para as categorias estéticas, mas analisa as condições histórico-sociais e étnicas, pugnando por uma crítica desassombrada e livre ligada às correntes intelectuais do tempo.”

Já para Araripe Junior (1958), a raça não é fator determinante; ele vê a questão literária como um problema de duas faces: o aspecto específico das formas literárias e a sua inserção social, mais propriamente a sua inserção no meio natural. Dito de outra maneira: para o crítico, o ambiente físico é o único elemento que possibilita decifrar a originalidade da literatura brasileira, por ser a única influência constante ao longo da história. Ele cria o famoso conceito de *obnubilação brasílica*, uma espécie de “incorrecção” do estilo brasileiro, ligada ao “espírito da terra”, para compreender o processo psicológico de adequação do europeu à natureza tropical. Trata-se de um conceito-chave, correspondendo ao abrandamento, à diluição dos hábitos que atrelavam o colonizador à civilização, nos primeiros anos do povoamento do território brasileiro.

Na concepção do autor, o europeu teria sofrido, no momento de sua implantação nos trópicos, uma adaptação regressiva em direção a um estágio inferior da evolução do homem. A ascendência do meio natural teria desenvolvido nele uma nova sensibilidade, gerando novas formas de comportamento e conduzindo à inovação estética (MURARI, 2007, p. 30). A ideia de **obnubilção**, que ele desenvolve, diz respeito, portanto, a um processo de adaptação psicológica de deslumbramento do colono recém-chegado à exuberância da natureza dos trópicos. Assim, realismo e naturalismo, a que ele se refere (note-se a indistinção dos termos), precisam tornar-se “estilos tropicais”; nas palavras do próprio Araripe Junior (1958, p. 127-128):

O naturalismo, ou se subordina a este estado de coisa, ou se torna uma planta exótica, – de mera curiosidade. A nova escola, portanto, tem de entrar pelo trópico de Capricórnio, participando de todas as alucinações que existem no fermento do sangue doméstico, de todo o sensualismo que queima os nervos do crioulo. O realismo, aclimando-se aqui, como se aclimou o europeu, tem de pagar o seu tributo às endemias dos países quentes, aonde, quando o vento atmosférico não se resolve na febre amarela, na cólera, transforma-se em excitações medonhas, de um dantesco luminoso. [...]

É da limitação apenas das tendências dessa mestiçagem, reconhecida por todos que têm estudado o problema do nosso nacionalismo; é dessa, e não de outra limitação, que tiraremos toda a nossa força, toda a nossa segurança, e riquezas literárias.

Se o viés determinista e evolucionista adotado por Romero e Araripe Junior é hoje considerado parcial, superado ou equivocado na raiz, não se pode obliterar que as disputas nele baseadas, como a que acompanhou a publicação dos livros de Eça de Queirós, inicialmente, e as posteriores, já quando o realismo se implantara em definitivo, baseavam-se em concepções bastante modernas para o tempo, indicando tentativas muitas vezes ambíguas de superação dos resíduos da herança colonial. Vale a pena observar o diagnóstico de José Veríssimo (1905, p. 155) sobre o naturalismo, pois, escrito mais tarde, quando o calor da hora já arrefecera, ainda oscila entre aceitação e recusa, com boa dose de condescendência:

O principal demérito do naturalismo de receita zolista, já, sem nenhum ingrediente novo, aviada em Portugal por Eça de Queirós e agora no Brasil por Aluísio de Azevedo, era a vulgarização da arte que em si mesmo trazia. Os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nele estava ao alcance de toda a gente que se deliciava com se dar ares de entender literatura discutindo livros que traziam todas as vulgaridades da vida ordinária e se lhe compraziam na descrição minudenciosa. Não seria, porém, justo, contestar-lhe o bom serviço prestado, tanto aqui como lá, às letras. Ele trouxe à nossa ficção mais justo sentimento da realidade, arte mais

perfeita na figuração, mais interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual [...].

A literatura brasileira já se constituía, portanto, enquanto o realismo se fortalecia, como o “fenômeno central da vida do espírito”, possuindo uma tendência de assimilação de aspectos científicos e sociológicos e guardando seu predomínio como força simbólica, criadora da desejada identidade nacional (CANDIDO, 1975, p. 130). E, continua Candido (1975), o que se observa na obra de críticos como Araripe Junior e Sílvio Romero¹⁰ é a elaboração, a partir de propostas analíticas voltadas para a literatura, de um corpo de teorias amplas sobre a cultura e a sociedade brasileiras. O tom polêmico e “condoreiro” não raramente encontrado nos seus textos, principalmente em Sílvio Romero, parece corresponder, além do esforço de afirmação e sobrevivência do intelectual na sociedade, às tensões e conflitos internos da própria obra que escreviam.

Esses conflitos podem se resumir em um ponto comum: de que modo assimilar a diferença da sociedade brasileira em relação à Europa, a partir dos valores e conceitos específicos oriundos da própria civilização europeia, os quais promoviam a afirmação de sua superioridade cultural e estabeleciam um modelo único de civilização e progresso social? A solução desse problema constitui-se, em linhas gerais, numa tentativa de aclimatação, mais ou menos ousada ou bem-sucedida, das teorias e métodos das ciências modernas de então.

Assim, tanto o realismo quanto as correntes filosóficas, científicas e sociais que lhe servem de base, tiveram, no Brasil, papel semelhante ao que desempenharam em Portugal, abrindo a possibilidade de sondar a realidade social de acordo com um saber secular e temporal, já afastado das concepções religiosas anteriores. Configuraram-se aqui, desse modo, percepções e disposições mentais aproximadas às da França e de Portugal, salvaguardadas todas as diferenças, evidentemente, e com orientação e **funções** específicas.

Mais importante do que a função que tiveram na Europa o positivismo, o cientificismo e o próprio realismo, aqui, o modo pelo qual essas teorias foram apropriadas evidencia a urgência de justificar a necessidade de articular uma “ideia de Brasil”, num momento da história em que o país caminhava para mudanças realmente significativas. De modo geral, o que se vê então é uma sociedade cada vez mais heterogênea, com centros urbanos mais complexos e ativos, novos atores e novas formas de sociabilidade exigindo, portanto, novas formas de representação; assim, outros procedimentos estéticos tornam-se imperativos. Intelectuais e homens de letras, cidadãos com inclinações republicanas e abolicionistas, ao longo do período em foco, estabelecendo-se cada vez mais no Rio de Janeiro, emulavam-se

¹⁰ Este texto não tem a intenção de aprofundar as discussões entre esses iniciadores da crítica literária brasileira, já elaborada por especialistas no tema, mas apenas assinalar a importância do papel que exerceram na divulgação das novas ideias sobre literatura.

na tentativa de definir o que a literatura era ou deveria ser, ansiosos para estabelecer sua própria hegemonia em relação à elite que, de uma forma ou outra, pretendiam substituir.

Em termos artísticos, o que constituiu o cimento estético desse novo grupo foi o realismo, que efetivamente conseguiu traduzir as tensões causadas pelo realinhamento das forças sociais, dando maior visibilidade àqueles que até então não tinham tido acesso à “dignidade da representação”: negros, mulatos, brancos pobres e mulheres do povo, em suma, a gente média e a população miúda, na multiplicidade de suas relações e atividades,¹¹ como aconteceu com mais clareza a partir da década seguinte, quando a corrente naturalista definiu-se enquanto tal. E foram esses “discípulos de Zola” os que enfrentaram rejeição maior, pois sua ênfase objetiva e cientificista acentuou ainda mais aspectos e características que o gosto hegemônico considerava inadequados para uma sociedade que “se civilizava”. Além disso, em nenhum momento, esses representaram adesão aos projetos de poder dominantes, por seu viés crítico, republicano, antiescravista e anticlerical, que de vários modos está figurado nos seus textos.

A tensão interna em relação a isso tudo advinha de que a “ideia de Brasil” estava em processo de mudança e ainda não se definira totalmente, ou seja, era uma concepção emergente, com visíveis resíduos do passado. De qualquer modo, concebia-se agora uma nação como o resultado da progressiva transformação das matrizes europeias, pela ação do meio ou da mistura de raças, guardando-se ainda traços do nacionalismo romântico.¹² Mais uma tentativa de estabelecer autonomia e originalidade para as manifestações artísticas do país, tal como propunha Romero (2002, p. 105), que assim vislumbra uma história da literatura brasileira:

O capítulo preliminar [de uma história da literatura brasileira], quando a escreverem com rigor científico, deverá ser uma inquirição de como o clima do país vai atuando sobre as populações nacionais; o segundo deverá ter uma análise escrupulosa das origens do nosso povo, descrevendo, sem preconceitos, as raças principais que o constituíram. [...] O terceiro capítulo [...] haveria de ser o estudo de nossa poesia e contos populares em sua tríplice proveniência.

Por conseguinte, a polêmica sobre Eça de Queirós, como outras, tão importantes ou mais ainda, não indica que havia uma frente unificada contra um inimigo comum;

¹¹ Conforme Ventura (1991, p. 46), “[...] em termos literários, a incorporação do negro e do escravo ocorreu a partir de 1860, junto com o gradativo desaparecimento do indígena como personagem ficcional ou assunto poético.”

¹² O termo nacionalismo, tal como suas derivações, é entendido neste texto não só no seu aspecto de ordenamento ideológico social e político, baseado em instituições, mas também como “comunidade imaginada”, com força na expressão de convicções, solidariedades e identidades, sobretudo de natureza cultural e linguística, que garantem um sentido de pertencimento; daí a importância da literatura. Ver Anderson (2008).

ao contrário, ela foi apenas o *locus* de contradições significativas dentro e fora dos mesmos grupos; pode ser vista como o afloramento de dúvidas, questionamentos e indecisões, mostrando que o realismo não era apenas o **resultado** de um dado momento histórico, mas um participante ativo, no que diz respeito a quem controla as representações, a que interesses elas servem e que função desempenham, em um momento de mudança ou transformação. Percebe-se com muita clareza que havia na crítica do tempo uma visão negativa da sociedade e da cultura locais, expressa na oscilação entre o ufanismo em relação ao Brasil e a admiração incondicional pela Europa; essa visão negativa tensionava por dentro o projeto nacionalista e existe em latência já no debate sobre o realismo queiroziano. Não é demais lembrar, com Antonio Candido (2010, p. 123), que:

[...] dentro da maioria dos intelectuais do tempo, havia um perigoso medo de ser brasileiro, que levava a falar francês, copiar as cartolas inglesas, imitar o estilo acadêmico português, admirar a disciplina alemã e lamentar não houvesse aqui o espírito prático dos norte-americanos [...] essas ambivalências que fazem do nosso patriotismo uma espécie de amor-desprezo, uma nostalgia dos países-matrizes e uma adoração confusa da mão que pune e explora.

E se, por um lado, em literatura desdenhava-se o romantismo – mesmo sendo a ideia de nacionalismo a herdeira direta desse tempo – e se admirava a objetividade e a fidelidade ao real, por outro estigmatizava-se tudo o que denotasse a influência de Zola e seu cientificismo, porque, mesmo antirromânticos e europeus, tais comportamentos revelavam padrões só aceitáveis em seres ou “raças inferiores”, vale dizer, as classes baixas em geral. Já a aproximação de Flaubert, considerado mais comedido e impassível, mais “civilizado”, em suma, era visivelmente preferida e, mal ou bem, entre outros, foi um dos modelos que o próprio Machado de Assis escolheu.

Percebe-se, pois, que a própria concepção de civilização repousa em uma contradição, pois vêm dela os padrões que se rejeitam. O controle das representações, nesse sentido, interessa amplamente; ele se articula aos interesses tanto dos grupos nacionais liberais como aos dos conservadores, identificados todos com a modernidade ocidental, mas de modo bifronte, ambíguo e **reajustado** (o termo é de Ventura (1991, p. 51)) às condições locais.

Em resumo, a nova prática literária era nada mais que o produto de uma atmosfera altamente politizada, sendo simples demais afirmar que os intelectuais e homens de letras **adotaram** a estética realista. O que estava em jogo, além do papel que esses teriam, no campo das letras e nos outros em que circulavam, era o imaginário da nação em relação a si mesma: tentava-se criar uma sociedade organizada, “civilizada”, eliminar a mancha da escravidão, os resquícios do

colonialismo e suas sequelas, e a função do realismo, nesse instante, era, **na aparência**, retratar as desigualdades, até certo ponto, para que elas pudessem ser superadas. Mas, citando Schwarz (2012, p. 170), se ajudar a fazer avançar a civilização foi a **função** que o realismo teve na Europa, pode-se dizer que aqui essa função não é equivalente; dizendo como Ventura, cujo diálogo com Schwarz é evidente, aqui ela foi **reajustada**. Voltando a Schwarz (2012, p. 170-171, grifo nosso):

Considere-se, por exemplo, que o ideário liberal na Europa oitocentista correspondia à tendência social em curso, a qual parecia descrever corretamente [...]. Ora, nas ex-colônias, assentadas sobre o trabalho forçado, o liberalismo não descreve o curso real das coisas – e, nesse sentido, ele é uma ideia fora de lugar. Não impede contudo que ele tenha outras **funções**. Por exemplo, ele permite às elites falarem a língua mais adiantada do tempo, sem prejuízo de em casa se beneficiarem do trabalho escravo. [...] A gama de suas **funções** inclui a utopia, o objetivo político real, o ornamento de classe e o puro cinismo, mas exclui a descrição verossímil do cotidiano, **o que na Europa lhe dá a dignidade realista**.

A ideia de nação que se propõe para o Brasil, nesse momento, portanto, depende do movimento tenso e ambíguo entre semelhança e diferença em relação à Europa, entre a simples reprodução da experiência europeia e o seu reajuste ao Brasil. Ou seja, em literatura, ao ideário liberal corresponderia a “dignidade realista”, que assumiu como tarefa a representação dos trabalhadores e setores oprimidos da população europeia. Aqui, conferir essa mesma dignidade, de forma **verossímil**, às parcelas até então alijadas desse processo, ou seja, aos negros, mulatos, pardos, todos aqueles até então excluídos dos salões românticos ou que neles apareciam como esfumatura, era um reajuste desse ideário. Essa seria, pois, sua função: conferir dignidade estética ao que era indigno socialmente. E é nesse sentido e dessa maneira que as ideias liberais estão no lugar como ideologia e vão encontrar expressão mais clara quando o naturalismo (o realismo refratado pelo viés determinista) aparecer, no decênio de 1880, como movimento mais consciente e sistematizado.

Nessa linha, Nelson Werneck Sodré (1995, p. 174) recorre a aspectos a que se tem dado pouca atenção, sobretudo no que se refere ao predomínio e permanência absolutos da visão negativa sobre o realismo:

A posição antinaturalista, caracterizada ou não, dos mais eminentes críticos da época, não impediu o triunfo da escola entre os praticantes e entre o público. Ela teve também os seus críticos, os que a defenderam, os que aplaudiram os métodos usados, os que apregoaram a superioridade de seus processos [...]. Buscavam neutralizar os efeitos da crítica dominante, que condenava o naturalismo e particularmente as suas formas ortodoxas. A decisão não

pertencia aos críticos, porém, como sempre, ao público. [...] Prova importante essa: prova de que o naturalismo não havia ocorrido apenas por força da influência externa, mas atendia também a condições internas.

E continua, afirmando que suas manifestações eram um “[...] protesto contra uma ordem de coisas, atendendo ao sentimento de inconformismo que se generalizava e encontrava na nova escola uma saída para expressar-se.” Pode-se dizer, portanto, que quando o realismo emerge no Brasil e começa a se consolidar rapidamente, o próprio fato de sua emergência revela a existência de uma série de ansiedades latentes e uma crise das representações que não pode mais ser acomodada com tranquilidade no interior de práticas idealistas, como as românticas. Ou seja, o realismo vai interferir diretamente no controle dessas representações, no sentido de que a ideia de nação una, europeizada até certo ponto, mesmo se o modelo foi reajustado, é colocada em xeque, pois os atores, as formações sociais e as hierarquias de classe que ele representa não estão mais de acordo com esse modelo de “comunidade imaginada”.

O espírito da terra

A rejeição ao realismo aumentou à medida que se consolidava e adquiria cada vez mais características ditas naturalistas, de inspiração e influência de Zola. Seus temas sempre foram considerados indignos de serem representados, sendo essa representação extremamente desafiadora dos princípios estéticos e morais burgueses, tal como se viu até aqui, desde sua irrupção com Eça de Queirós. O discurso hegemônico sobre uma suposta “essência nacional”, que não existia – e não existe –, repudiou com veemência os novos temas e soluções literárias. Havia grupos, tal como os nacionalistas de que vínhamos falando, como Sílvio Romero e Araripe Junior, cuja enunciação dessa suposta essência possuía muita força.

E nessa discussão Machado era muitas vezes contraposto aos naturalistas, desde o início, na época da polêmica sobre Eça, como um distinto exemplo de escritor romântico ou de realista refinado. Isso concedia a ele um lugar de honra, preservava o espaço ideológico para o que era esteticamente louvável e ratificava sua literatura como algo que podia ir além das fronteiras do país. Ou seja, o romantismo estava ultrapassado, sim, mas o naturalismo não era a solução, porque não expressava o verdadeiro “espírito brasileiro”, ou aquilo que se entendia deveria ser esse espírito.

No sentido dessa comparação, percebe-se quanto o naturalismo e seu cientificismo tiveram que negociar, a partir de um espaço lateral do campo literário, expressando interesses e valores extremamente contraditórios. De fato, o naturalismo nunca foi aceito pelos intelectuais e pela crítica do tempo como uma prática e

um estilo literários, porque as principais formações sociais que ele representava e as hierarquias de classe que propunha não eram exatamente as desejadas pela ideia unificadora de uma “nação brasileira”. Ideologicamente, nada parecia mais inadequado, em um momento histórico em que as elites, principalmente as brancas, optaram por responsabilizar o atraso cultural da nação pela suposta inferioridade biológica das raças com as quais tinham sido infelizes o bastante por compartilhar sua nacionalidade (MARTIN, 2009, p. 493).

Ou seja, a resistência ao naturalismo estava ligada a um preconceito de classe e de raça contra trabalhadores, escravos e libertos, com relação aos quais adota uma postura ética questionadora dos valores morais burgueses e aristocráticos, para, “[...] avalizado pelo ‘distanciamento’ que o método científico proporciona, abraçar ou pelo menos compreender elementos da vida e da moral desses setores marginalizados.” (SEREZA, 2012, p. 57). Os próprios títulos dos romances naturalistas revelam uma dimensão quase sociológica, na sua tentativa de elaborar retratos precisos das formas de sociabilidade recusadas, principalmente os de Aluísio de Azevedo: *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884), *O homem* (1887), *O Cortiço* (1889).

Nessa linha, Eva Paulino Bueno (1995, p. 34, tradução nossa) sublinha: “O Naturalismo no Brasil constituiu uma censura a todos os esquemas totalizantes, mesmo sendo ele próprio o produto das energias centralizadoras da ideologia nacionalista.”¹³ Ela destaca aliás que “espírito” e “civilização” eram questões relacionadas exclusivamente aos ideais da burguesia do Rio de Janeiro, a que associa uma visão centralizadora, de ponto difusor daquilo que se queria fosse considerado o verdadeiro Brasil. Para ela, mesmo intelectuais como Romero, Araripe Junior e Veríssimo, vindos de outras regiões do país (respectivamente Sergipe, Ceará e Pará), não viam com bons olhos desenvolver-se uma literatura provinda do interior, como a de Aluísio de Azevedo, no Maranhão, que necessariamente ameaçaria a representação do país como um todo unificado, com temperamento e sentimento nacionais únicos. De fato, os romances naturalistas em geral, mesmo quando evidenciam a influência dos modelos estrangeiros, nunca deixam de representar particularidades regionais – por mais que esse termo traga interrogações adicionais – em detrimento das questões exclusivamente urbanas. Bueno (1995, p. 35, tradução nossa) acentua ainda:

A ex-centricidade do naturalismo brasileiro, ao contrário, foi algo que quero evidenciar como um veículo que simultaneamente contribuiu para a ideia emergente do nacional e para encenar a interação de energias em vias de – ou em perigo de – serem excluídas. A ideia positivista e politicamente autorizada de “Ordem e Progresso”, sendo um constructo utópico e ideológico,

¹³ “Naturalism in Brazil constituted a rebuke to all totalizing schemes, even as it was itself the product of the centralizing energies of nationalistic ideology.”

simplesmente eliminou o “povo”. O Naturalismo, por tentar possibilitar a ideia de nação como uma entidade composta de pessoas diferentes, reescreveu essa ideia de nação a partir da periferia.¹⁴

Bem diferente de Eva Paulino Bueno e sob uma perspectiva de viés formalista, Flora Süssekind (1984) tentou mapear aquilo que denomina “permanência da estética naturalista”, tomada como um conjunto de traços específicos da escola de Zola, na literatura brasileira, desde o final do século XIX, detendo-se em mais dois momentos: a década de 1930, com o regionalismo do Nordeste, e a de 1970, com os romances-reportagem, durante a ditadura militar. Salvo engano, trata-se de um trabalho quase solitário a tratar desse tema, partindo do pressuposto formal de que a “verdadeira literatura” é a “literatura-lâmina”, cuja especificidade reside nas “opacidades, ambiguidades e conotações”.

Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência, da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade uma, coesa e autônoma, que deve captar inteiramente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos internos que fraturam tal unidade. Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição. (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

Tal raciocínio deixa de lado, em primeiro lugar, o dado histórico de que a diferença hoje consagrada entre realismo e naturalismo ainda não se estabelecera com clareza, o que Sílvio Romero tentará fazer em 1882, em “O Naturalismo em literatura” (CASTELLO, 1999, p. 366; ROMERO, 2002, p. 341), e que não se trata apenas de uma questão semântica, mas de uma forte disputa no interior não apenas do campo literário. Levando-se isso em conta, parece claro que a historicidade dos termos e daquilo que eles contêm, além das condições particulares de seu aparecimento, tanto aqui quanto na França e em Portugal, para ficar nas contribuições mais diretas, estabelece parâmetros bem mais seguros de análise e interpretação e, sobretudo, das **funções** que esses termos e seu significado desempenharam no contexto nacional.

Em segundo lugar, a ideia de ocultamento da divisão do Brasil, de fato a base do nacionalismo, que aqui se constituía há tempos como necessidade de afirmação e pertencimento, é justamente o que o realismo **não** faz, porque procura representar

¹⁴ “The ex-centricity of Brazilian naturalism, instead, was something I want to offer as a vehicle for simultaneously contributing to the emerging national idea and for staging the interaction of energies which were about to be – or in danger of being – excluded. The politically empowered, positivistic idea of ‘Order and Progress’, because it was a utopian ideological construct, simply eliminated the ‘people’. Naturalism, by attempting to enable the idea of the nation as an entity composed of different people, rewrote the idea of nation from the periphery.”

as fraturas e as discontinuidades que existem no próprio tecido social brasileiro de então, ou seja, a matéria da qual se partia para constituir o texto literário, composta por um organismo social vivo, desigual e multifacetado. O processo de representação realista repousa, nesse momento, em um método que emergiu como o mais adequado então, justamente para dar visibilidade – e não para ocultar – as fraturas do tecido social que poderiam minar por dentro a constituição de uma ideia coesa de Brasil, no chão social concreto e na sua representação literária.

Embora houvesse grupos cuja **enunciação** da ideia de uma essência nacional tivesse hegemonia, a ideia em si não era hegemônica, no sentido de que não pertencia a todos os setores da sociedade. Assim, recursos como opacidades, fragmentações, elisões, conotações, “aquilo que é propriamente literário”, de cuja ausência na literatura do período Süsskind (1984) se ressentia, constituirão somente mais tarde a dominância da estética modernista – que ainda demora a chegar e corresponderá a outras coordenadas históricas e sociais –, e também da crítica que os tomou como pura essência ou como cláusula pétrea do valor estético.

Na verdade, com o realismo emerge um novo método de figurar todos os tipos de conflitos sociais ou individuais, uma nova maneira de adequar a linguagem à representação desses conflitos e também as mediações linguísticas necessárias para inserir literariamente a representação da “gente média”, das “classes baixas” e dos sentimentos e ações até então considerados inadequados ou indecorosos, elementos indignos de frequentar a “ideia de Brasil”. E é exatamente com essa postura – de interferência – que o realismo permite entender as fissuras no interior da ideologia nacionalista ou sua diferença em relação a outras, como o positivismo ou o cientificismo de que, obviamente, ele era tributário. Um dos fatores a fazer o realismo tão poderoso, de modo que persiste como matriz da literatura brasileira até hoje, enfraquecendo ou ganhando força em diferentes períodos, é o fato de ser um território ideologicamente contestado e um sério problema para a periodização literária. A multiplicidade de seus discursos, sua “inadequação”, seus exageros, sua simpatia pelas classes populares, sua insistência no indecoroso e na violência, aquilo que não se gostaria de ver como Brasil, emerge como contraideologia, baseada majoritariamente em grupos sociais que até hoje não foram completamente assimilados pela literatura, o que equivale a dizer que não o foram pela sociedade e talvez nem mesmo pela ideologia.

PELLEGRINI, T. Imported fashion: introduction to the realism in Brazil. *Itinerários*, Araraquara, n. 39, p.117-138, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *This essay discusses some historical and social aspects in which the realism, transplanted from Europe, emerged in Brazil, passing from a structure of sentiment to that of a dominant idea, adapting itself to the local conditions in order to*

perform specific functions dictated by the new context. Such functions are essentially connected with the construction of a specific idea of nation, which included the control of the social representations through literature.

■ **KEYWORDS:** *Realism. Naturalism. Representation. The function of literature.*

Referências

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARARIPE JUNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Junior.** Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958.

ASSIS, M. **Obra completa.** Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3.

_____. **Obra completa.** Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. v. 3.

BARRETO, L. A. (Org.). **Literatura, história e crítica:** Sílvio Romero. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, E. P. **Resisting boundaries:** the subject of naturalism in Brazil. New York: Garland, 1995.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975. v. 1.

_____. **O método crítico de Sílvio Romero.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. De cortiço a cortiço. In: _____. **O discurso e a cidade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 107-132.

CARVALHO, J. M. **A formação das almas:** o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira:** origens e unidade (1500-1960). São Paulo: EDUSP, 1999. v. 2.

GUIMARÃES, H. S. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 269-298, 2004.

MARTIN, G. A literatura, a música e a arte da América Latina. In: BETHELL, L. (Org.). **História da América Latina: de 1870 a 1930**. São Paulo: EDUSP, 2009. v. 4, p. 489-580.

MARTINS, W. **História da inteligência brasileira: 1550-1960**. Ponta Grossa: Ed. da UEPG, 2010. v. 4.

MERQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

MURARI, L. O espírito da terra: a teoria da cultura brasileira de Araripe Jr. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 44, n.1, p. 20-44, 2007.

NASCIMENTO, J. L. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2007.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 11-36, 2009.

_____. Belo, bom e justo: o realismo em Portugal. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 49, n. 2, p. 145-171, 2012.

PEREIRA, L. M. **História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. Sob a direção de Álvaro Lins. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957. v. 12.

_____. **História da literatura brasileira: prosa de ficção, de 1870-1920**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

ROMERO, S. **Literatura, história e crítica**. Organização de Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SCHNEIDER, A. L. **Sílvio Romero: hermeneuta do Brasil**. São Paulo: Annablume, 2005.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Cia. das letras, 2012.

SEREZA, H. C. **O Brasil na Internacional Naturalista**: adequação da estética, do método e da temática naturalista ao romance brasileiro do século XIX. 2012. 271 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?**: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TÁVORA, F. **Cartas a Cincinato**. Organização de Eduardo Vieira Martins. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2011.

VENTURA, R. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VÉRÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1905. (Edição fac-similar da Fundação Biblioteca Nacional).

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.

Recebido em 30/11/2013

Aceito para publicação em 14/07/2014



RELAÇÕES DIALÓGICAS POSSÍVEIS ENTRE CINEMA E LITERATURA: UMA LEITURA DA IDEOLOGIA ROMÂNTICA DE *O GUARANI*

Margarida da Silveira CORSI*

- **RESUMO:** Neste trabalho, vinculado ao projeto de pesquisa “O romance e suas intersecções – versões e transposições da ficção literária”, averiguamos em que medida a identidade nacional forjada pelo romantismo de José de Alencar pôde ser retomada (ou ampliada) no filme *O Guarani* (1996), de Norma Bengell. Para tanto, apresentamos, primeiramente, breve discussão teórica acerca de dialogismo, polifonia e intertextualidade. Embasados nas leituras de Bakhtin e Volochinov (1992), Bakhtin (1992, 1997, 1998), Kristeva (1974), Stam (2003), Genette (1982), entre outros, fazemos um esboço da ampliação do conceito de dialogismo para em seguida averiguar os aspectos dialógicos, intertextuais e/ou polifônicos concernentes ao enunciado cinematográfico traduzido da literatura para o cinema, especialmente do romance ao filme. Nesse sentido, as ideologias pertencentes tanto a um enunciado de partida quanto a um enunciado de chegada estão relacionadas ao seu auditório social e ao seu cronotopo; a intertextualidade e a polifonia estão inseridas no conjunto das relações dialógicas, sendo o enunciado um objeto discursivo, social e histórico, que concilia abordagens externas da linguagem. Esperamos que o resultado desta pesquisa possa contribuir para desvendar possíveis relações dialógicas na análise comparativa entre romance e filme.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dialogismo. Polifonia. Intertextualidade. Romance. Filme.

Introdução

Seguin (1999, p. 181, tradução nossa) diz que “Desde as primeiras imagens do cinematógrafo, os cineastas tiveram a literatura como fonte criativa para a reconstrução da narrativa.”¹ Assim, a relação temática entre cinema e literatura faz parte de um processo natural de recriação ficcional. Um processo dialógico-intertextual, como é o caso do filme *O Guarani* (1996) de Norma Bengell. Nessa

* UEM – Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras Modernas. Maringá – PR – Brasil. 87023-019 – mscorsi@uem.br

¹ “*Dès les premiers balbutiements du cinématographe, les cinéastes n’ont cessé de regarder du côté de la littérature pour puiser en elle des inventions nouvelles propices à reconstruire des récits.*”

perspectiva, a técnica e a estrutura da imagem fílmica também se aproximam da escrita literária:

Sob a forma de imagem: na sua liberdade ideal o caminho da escrita se assemelha à aparência da borboleta; na sua dimensão mais pura, a imagem cinematográfica lembra a eclosão da flor; acontece que a borboleta e a flor parecem tão próximas que chegam a se confundirem.² (DREVET, 1999, p. 52, tradução nossa).

Para uma análise desse encontro entre a imagem e a palavra pressupomos as relações dialógicas possíveis em que os elementos intrinsecamente ligados ao processo de tradução de um gênero a outro estão dispostos numa teia ideológica. Nessa perspectiva, o dialogismo serve de apoio para uma análise centrada no diálogo entre enunciados, entre enunciador e enunciatário(s): a vertente intertextual que diz respeito às relações entre o enunciado e os demais enunciados que o precederam e entre o enunciado e os prováveis enunciados que lhe reportarão futuramente; a relação entre enunciador e enunciatários no interior do texto, concernente à visão do outro na fala das personagens, dos narradores da ficção; e ainda as relações sócio-histórico-ideológicas que circundam o destinatário do enunciado. Isso porque a análise comparativa pode ocorrer entre obras de períodos e gêneros distintos, mas carregando conceitos e ideologias semelhantes.

A partir da enunciação, Bakhtin explicita seu conceito de dialogismo como “[...] o produto da interação de dois indivíduos organizados [...]” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1992, p. 112). Além disso, a enunciação está relacionada à ideologia do grupo social, à época da produção do enunciado e às relações sócio-histórico-ideológicas do sujeito instituído como interlocutor do enunciado, sendo, nesse sentido, o dialogismo compreendido como diálogo entre os interlocutores, diálogo entre enunciados e diálogo entre discursos. Assim, as referências dialógicas encontram-se quase na totalidade das cenas apresentadas pelo cinema. Os diretores buscam, cotidianamente, fontes artísticas diversas para compor os quadros apresentados na grande tela.

O termo “dialogismo”, na década de 1960, foi traduzido como “intertextualidade” por Julia Kristeva. Naquele momento, ela analisa os escritos de Bakhtin como dinamização do estruturalismo, a partir dos quais a palavra é um “[...] cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 70). A partir dos três elementos em diálogo – o sujeito, o destinatário e os textos exteriores –, Kristeva (1974, p. 70) conclui que “[...] a

² “*Sous la forme d’image: dans sa liberté idéale le cheminement de l’écriture s’apparente à l’état papillonnaire; dans sa dimension la plus pure, l’image cinématographique rappelle l’éclosion de la fleur; il arrive que le papillon et la fleur se rencontrent, alors proches au point de se confondre.*”

palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê pelo menos uma outra palavra (texto).”

Assim para Kristeva (1974, p. 64) “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” A autora ainda define que “[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade.” (KRISTEVA, 1974, p. 67). Pensando na “ambivalência da escritura”, Kristeva vê “o texto como absorção de, e réplica a um outro texto”, e afirma ainda que “Bakhtin postula a necessidade de uma ciência, que denomina translinguística”, a qual, “partindo do dialogismo da linguagem, lograria compreender as relações intertextuais [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 67), entendendo o dialogismo da linguagem como as relações internas do texto, e as relações intertextuais como relações entre enunciados. Nesse aspecto, concordamos que “[...] a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um duplo.” (KRISTEVA, 1974, p. 68). Mas acreditamos que a afirmação de que “[...] a estrutura dialógica surge [...] **apenas** à luz do texto construindo-se com relação a outro texto enquanto ambivalência [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 87, grifo nosso) é, pois, redutora do termo. Nesse sentido, optamos por dizer que a intertextualidade, assim como a polifonia, está inserida no conjunto das relações dialógicas.

Apesar de considerar que a equiparação entre dialogismo e intertextualidade constitui “[...] uma certa perda dos contornos humanos e filosóficos do termo original [...]”, Stam (2003, p. 225) não expande a discussão, afirmando que “[...] o dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados.” Partindo do pressuposto de que a intertextualidade vai além da crítica das fontes, Stam (2003, p. 226) argumenta, entretanto, que “[...] dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura [...]”, e acrescenta que “[...] o cinema, nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística.” Mas esclarece que, para Bakhtin, uma abordagem discursiva vê “[...] o filme como um encadeamento de diferentes discursos.” Ou seja, “[...] um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. [...] está repleto dos ecos e lembranças dos outros enunciados.” (BAKHTIN, 1992, p. 316). Nessa linha de visão, Stam (2003) defende que o texto artístico pode dialogar com obras de estatuto igual, superior ou inferior. De modo semelhante, são possíveis relações dialógicas com outros meios e outras artes de diversos meios e estatutos: “De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais ele tenha dormido.” (STAM, 2003, p. 226).

Ainda com relação ao dialogismo de Bakhtin e à intertextualidade de Kristeva, Stam (2003) retoma a transtextualidade de Gerard Genette (1982, p. 7, tradução nossa), definida por este como transcendência textual do texto, ou, melhor,

como “[...] tudo o que coloca a relação, evidente ou secreta, com outros textos.”³ Dentre as cinco categorias da transtextualidade de Genette – a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade –, a intertextualidade é definida como citação, plágio ou alusão, ou seja, “[...] relação de co-presença entre dois ou mais textos [...]”⁴ ou a “[...] presença efetiva de um texto em outro [...]”⁵ (GENETTE, 1982, p. 8, tradução nossa), a qual, segundo Stam (2003, p. 233), no cinema pode “[...] tomar a forma de inserção de trechos clássicos em filmes [...] ou [...] de uma evocação verbal ou visual de outro filme [...]”. A hipertextualidade, para Genette (1982, p. 11, tradução nossa), diz respeito a “[...] toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei hipotexto) [...]”,⁶ o que presume a relação entre o enunciado-texto, ou “hipertexto”, e “[...] um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende.” (STAM, 2003, p. 233).

Considerando essa perspectiva, as adaptações literárias para o cinema, dentre as quais *O Guarani* (1996), de Bengell, poderiam ser classificadas como leituras hipertextuais, principalmente porque a hipertextualidade trata especialmente da imitação, da paródia e da adaptação. Entretanto, tais constatações não esclarecem a questão do dialogismo, pois Genette (1982) define a intertextualidade como formas de citação, plágio ou alusão; a paratextualidade, como formas de prefácios, dedicatórias, ilustrações e congêneres; a metatextualidade, como a relação crítica existente entre textos; e a arquitekstualidade, como as relações sugeridas pelos títulos. Tudo isso poderia ser entendido como as relações entre textos, não abrangendo as relações dialógicas interiores ao discurso, concebidas como interações verbais do enunciador com seus interlocutores diretos, virtuais e reais, nem as relações dialógicas com o contexto socioideológico. Ou seja, tanto Genette quanto Stam restringem seus estudos à investigação das relações intertextuais, sem considerar o contextual e o textual.

O mesmo tema, para Jenny (1979, p. 14), leva ao termo “intertexto”, que designa um novo texto, um enunciado que foi incorporado a um texto de onde este último foi extraído, sendo o último visto como texto centralizador ou de origem, a partir do qual se dá início a um trabalho de transformação ou assimilação de vários textos. Assim, Jenny (1979, p. 14) resume que: “[...] a intertextualidade designa [...] o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.” Eis, aqui também, um termo ainda excludente das relações dialógicas propostas por Bakhtin.

³ “[...] *tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.*”

⁴ “[...] *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...]*”

⁵ “[...] *présence effective d'un texte dans un autre [...]*”

⁶ “[...] *toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) [...]*”

Além disso, para Bakhtin o conceito de dialogismo, no que concerne à relação de um enunciado com os demais – o que, de modo restrito, poderíamos chamar de dialogismo intertextual –, não se limita à investigação de “fontes e influências”, nem tampouco exclui qualquer forma de comunicação. Ele abrange o discurso cotidiano e a tradição literária e artística, aplicando-se ao texto verbal e ao não verbal, ao erudito e ao popular, ao clássico e ao massificado. Para o teórico russo, o diálogo entre textos não está ligado à noção de fontes e influências; já para Jenny, a intertextualidade não tem sentido longe da crítica das fontes.

Destacamos ainda que o enunciado texto de Bakhtin é um objeto discursivo, social e histórico, que concilia abordagens externas da linguagem. Assim, o enunciado é atravessado pelo princípio dialógico, sendo o dialogismo discursivo desdobrado em interação verbal e intertextualidade. Para Barros (1999, p. 14), “[...] a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.” Para Fávero (1999, p. 50, grifo do autor), “[...] considerando-se as relações entre diferentes estruturas literárias definidas por três dimensões que se mantêm em constante diálogo: o **Sujeito da Escritura**, o **Destinatário** e os **Textos Anteriores** [...]”, a intertextualidade é gerada por dois eixos que se cruzam: a) o horizontal, em que o sujeito da escritura e o destinatário instauram o diálogo; e b) o vertical, em que texto e contexto instauram a ambivalência. A compreensão da intertextualidade como resultado do cruzamento desses dois eixos leva à ampliação do conceito de intertextualidade, o que, a nosso ver, não define a questão, pois para nós a intertextualidade faz parte do princípio dialógico, como relações dialógicas entre enunciados-textos.

Na análise das relações dialógicas existentes entre *O Guarani*/filme e *O Guarani*/romance averiguamos, no encontro dos dois enunciados, se as relações dialógicas retomam ou reconstróem certa nacionalidade literária, nas suas características intertextuais e interdiscursivas. Para além das relações dos textos com seus intertextos, dos enunciados com seus interdiscursos, e as de compreensão-resposta, vale a pena lembrar as palavras de Bakhtin (1997, p. 203): “[...] qualquer plano de criação, qualquer ideia, sentimento ou emoção deve refratar-se através do meio constituído pela palavra do outro, do estilo do outro, da maneira do outro com os quais é possível fundir-se diretamente sem ressalva, sem distância, sem refração.”

De modo semelhante, Nitrini (2000, p. 162) aponta que “[...] o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto [...]”. Assim, “a linguagem poética é um diálogo de dois discursos”.

Numa perspectiva bakhtiniana, a teoria do dialogismo colocaria a adaptação cinematográfica dos textos literários como um processo comum e “natural” da arte. Pois, além do texto fonte – que nesse caso é o romance –, para a produção do filme existiriam ainda as relações dialógicas comuns à obra literária e as comuns a qualquer produção fílmica. No filme inserimos o conhecimento de mundo do autor e do diretor, que podem estar presentes na obra sem que exista a direta percepção do espectador.

No processo de adaptação do livro para o filme, o diretor, com base no enunciado-texto literário, teria criado um novo enunciado-texto, o texto cinematográfico, que não tem a obrigação de ser fiel à sua “fonte de inspiração”. A liberdade estilística e criativa do diretor pode levar a um resultado artístico relevante para a arte cinematográfica, e o sucesso do filme independe da fidelidade ao livro. Com Genette (1982), seria correto dizer que, a partir do processo de adaptação o diretor parte de um hipotexto, dando origem ao hipertexto. Entretanto, “[...] o texto-originário está virtualmente presente, portador de seu sentido sem que se tenha a necessidade de enunciá-lo [...]” (NITRINI, 2000, p. 165), ou seja, objetivando ou não encontrar as fontes do texto adaptado da literatura para o cinema, teremos a presença de elementos constituintes do romance no filme resultante do processo de adaptação. Mas, considerando as relações intertextuais do enunciado-texto com os enunciados que o precederam e aos quais se vincula, essa presença pode significar parentesco de ideologias ou de temas, o que não exclui jamais o surgimento de um novo enunciado-texto, independente e formador de opiniões tanto quanto o primeiro, pois, a partir da absorção e da transformação do material de origem, esse novo texto-enunciado ganha novo estilo, nova forma, nova expressão, novos conceitos, nova linguagem e, assim, nova individualidade. Conforme Bakhtin (1992, p. 282-283),

[...] o estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. O enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual.

Os conceitos de Bakhtin em relação ao dialogismo estão também associados à comunicação por meio da diferença. Isso quer dizer que a comunicação obrigatoriamente implica aprender a linguagem do outro. No caso da adaptação de um romance para o cinema, seria possível afirmar que o diretor e o roteirista do filme conhecem as diferenças entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária, reconhecendo as potencialidades desta no momento da escolha da obra a ser adaptada. Citemos aqui Gardies (1999, p. 104, tradução nossa), para quem “[...] filme e romance têm em comum o recurso da narrativa [...]”.⁷ Nessa perspectiva,

⁷ “[...] *film et roman ont en commun le recours au récit [...]*”

afirmamos a existência de um “diálogo intertextual” entre os dois enunciados-texto – filme e romance. Além disso, em qualquer situação discursiva encontramos o textual, o intertextual e o contextual. Ou seja, todo texto tem em si as marcas do que já foi dito antes e também é perpassado pelo contexto sócio-histórico e ideológico de sua produção e de sua recepção.

O aspecto dialógico do filme está, em princípio, relacionado à existência de várias consciências formadoras da ideologia do filme: os autores, os diretores, o olho da câmera (ponto de vista do *cameraman*), os encarregados das pesquisas estéticas, históricas, geográficas, entre outros. Assim, o produto-filme expressa dialogicidade justamente porque cada fato, réplica, imagem ou som conduz a um fim específico: a ideologia proposta por produtores e diretores e que, certamente, está de acordo com as normas impostas pelo mercado da sétima arte, visando agradar a um público espectador. Nesse sentido o filme é dialógico, independentemente de ser ou não polifônico. Podemos dizer então que o “dialogismo” já ocorre na suposta discussão que antecede a concretização do filme e na relação dialógica exposta nas réplicas das personagens. Então, em que sentido o nosso *corpus* pode ser dialógico?

Para compreendermos melhor a questão, devemos lembrar a natureza relacional do discurso, isto é, a relação “obrigatória” entre um enunciado e outros enunciados e entre um texto e seus outros, aspecto que nos permite falar em paródia, pausas, atitudes implícitas e congêneres. Até aqui, podemos afirmar que o filme dialoga com o romance, com o contexto e com os espectadores.

Em relação a *O Guarani* (filme e romance), pensamos ainda nos temas constituídos ideologicamente: o amor, o romantismo, o elemento nacional. Há também a questão das diferentes castas sociais: Dom Antônio e sua família; os trabalhadores e os índios. Nesse caso o português, rico, cristão e colonizador exerce poder sobre os demais para subjugar-los a seus valores e cultos. No filme, essa atitude constitui uma voz marcada ideologicamente e oposta às demais possíveis vozes ideológicas. Peri, com seus cultos e ritos, poderia compor uma segunda voz, aparentemente, ou talvez dissimuladamente, subjugada ao patriarca, mas independente do ponto de vista ideológico. A suposta terceira voz mostra-se por intermédio de Isabel, que revela, em diversas passagens, a angústia do mestiço. Outra voz que, no audiovisual, parece se opor ao ponto de vista do colonizador é a de Loredano, que no princípio simula subserviência para, mais tarde, lançar mão de seus ideais e conquistar o Paquequer. Assim, poderíamos relacionar a dialogia interna ao sentido polifônico do termo, pois as vozes ideológicas, hipoteticamente, chocam-se e se opõem aos pontos de vista de seus opositores.

Considerando essa hipótese, poderíamos supor que, no romance, a presença do narrador em terceira pessoa coloca as vozes dos representantes das classes e culturas expostas no texto filtradas por uma voz superior às demais, definindo o

romance como não polifônico. Ao mesmo tempo percebemos, à luz do dialogismo bakhtiniano, que o texto verbal é atravessado por diversos discursos provenientes dos ideais do autor e, no momento da recepção, também dos ideais do destinatário, sendo, portanto, dialógico. Conforme as palavras do teórico russo, “[...] o romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas.” (BAKHTIN, 1998, p. 154).

Outro elemento que nos leva a conceber o romance como dialógico diz respeito ao prólogo, a partir do qual podemos aventar a possibilidade do cruzamento de vozes ou de “uma duplicidade discursivo-estrutural” (BEZERRA, 2006, p. 39), pela existência de dois autores/narradores virtuais/secundários e um autor/narrador real/primário, posto que aí o autor real (Alencar) refere-se à existência de um manuscrito encontrado e reescrito pelo narrador virtual e por sua Carlota, indicando a existência do escritor do manuscrito, provavelmente há muito tempo (talvez no período da colonização) e de um segundo, mas duplo narrador, quando diz: “[...] um velho manuscrito [...] que eu e Carlota temos decifrado nos longos serões das nossas noites de inverno [...]” (ALENCAR, 1995, p. 13), o qual, ao reescrever o manuscrito criaria um novo narrador virtual – aquele que contará a história do romance. Ainda no prólogo encontramos o outro pressuposto de Alencar: “minha prima”, a quem supostamente escreve o narrador, e que representa uma classe de leitores de seu romance: as mulheres. Tudo isso pressupõe a existência de diversas culturas, contextos e pontos de vistas se sobrepondo na narração.

Há ainda o dialogismo no sentido intertextual do termo, que se refere às materialidades textuais relativas a filme e romance. Nessa perspectiva, o filme poderia ser constituído como polifônico e dialógico, e o romance como dialógico. Mas, tendo em vista a constituição das cenas a partir do olhar do narrador-câmera, essa possibilidade se desfaz, definindo o filme como não polifônico. Pois, uma relação polifônica só é possível se ouvirmos no enunciado a voz de um outro, e que esses enunciados sejam entendidos como posições semânticas. Ou seja, nesse caso não são ocultados pela voz de um narrador e nem filtradas pela consciência ideológica do autor ou produtor. Pois, na polifonia, “A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem comum objetificada do herói como de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 5). A polifonia aponta para o ângulo dialógico no qual as múltiplas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias. É possível, então, falar em numerosas vozes que podem ou não estar orquestradas num fim único. Nesse sentido, o herói não estaria subjugado à palavra do autor, mas, aparentemente, conduziria a vida por meio das próprias palavras, o que nos leva a pensar que existe certa independência

das entidades componentes da obra, nenhuma estando subjugada a outra, como se houvesse possibilidade de viver por si mesmas e não de acordo com a perspectiva de outro ente supostamente superior.

Pensemos, então, na evidência cultural da noção de dialogia, já que, além dos elementos ideológicos apresentados em *O Guarani*, encontramos o enfoque de fortes traços culturais, como a descrição do espaço social, dos hábitos, dos costumes e da religiosidade desse tempo, configurando o trabalho engenhoso do autor no que concerne a narração da provável origem do brasileiro como fruto da união entre o europeu e o nativo. Tais marcas são retomadas no filme de Bengell produzido em 1996.

Tendo em vista que a comunicação se compõe de um processo dialógico em que o “eu” necessita da colaboração de outros “eus” para se definir como “autor de si mesmo”, a construção de toda identidade se dá pelo conhecimento e reconhecimento das qualidades do outro. No contexto literário, isso implica a relação entre o enunciado-texto e seus “outros”: o autor e o leitor, considerados como sujeitos constituídos a partir de suas relações sócio-histórico-ideológicas, as personagens, o narrador, o contexto e o intertexto. Em *O Guarani* podemos citar a relação do indígena com o colonizador, hipoteticamente envolvendo traços de conhecimentos, hábitos e culturas. Como afirma Bakhtin (1998, p. 88), “[...] em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.” Ou seja, filme e romance são, portanto, dialógicos.

No contexto cinematográfico, tratamos da relação entre enunciado filmico, diretor, espectador, narrador-câmera, personagens e enunciados que o antecipam e aos quais ele se reporta, o que nos leva à ideia de que toda criação se faz a partir da criatividade associada ao contexto social, à ideologia do momento e a suas prováveis relações intertextuais. A partir dessa linha de pensamento, é pertinente dizer que a produção de um filme baseado num romance de um período histórico-cultural diferente levaria o produtor/diretor a apresentar uma nova obra, centrada na perspectiva socioideológica que lhe é contemporânea. Nesse sentido, o filme de Bengell tem em sua gênese a relação intertextual com o contexto em que foi produzido, assim como com o romance de Alencar e todos os seus intertextos.

No cinema e no romance, é possível também acalentar a ideia de que cada comunidade se forma dentro de determinada especificidade linguística. É pela linguagem que podemos averiguar o estatuto social, moral e cultural de dada personagem. Isso é possível porque as práticas do discurso dialogicamente inter-relacionadas de uma sociedade, chamadas de heteroglossia, ou seja, a intervenção de múltiplas perspectivas individuais e sociais na palavra, possibilitam a caracterização do ente social, assim como lhe facilitam a comunicação com seus pares.

Assim, conforme Bakhtin e Volochinov (1992, p. 113), “[...] toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém.” Ou ainda pode significar que a “[...] fala contém em abundância palavras de outrem [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 139). Nesse sentido, poderíamos tratar da composição da obra a partir da relação do autor/diretor com seus outros – roteirista, produtores, patrocinadores, destes para com o diretor e também da relação de todos entre si. Essa hipótese inclui a relação de todos os participantes da produção do discurso verbovisual com o receptor, no intuito de tornar a obra cinematográfica mais atraente ao público espectador.

A transposição de *O Guarani* – uma retomada do elemento nacional

Para uma averiguação analógica comparativa da essência do discurso cinematográfico como (re)escritura do romance, consideramos a posição ideológica do romantismo – período em que a literatura popularizou-se com a publicação em folhetins e buscou, na construção de um projeto de identidade nacional e nos costumes indígenas, o conteúdo primordial para a constituição de uma nacionalidade literária – como reafirmação do valor da história da nação, da sua arte e de seu povo, no período de pós-independência. Com essa perspectiva realçamos que, para Alencar (1959, p. 149) “[...] n’*O Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.” Assim é que o “[...] índio brasileiro será usado não somente como uma pretensa demonstração de bondade natural do homem (antes de ser corrompido pela civilização), mas também um exemplo de **bárbaro pagão**.” (JOBIM, 1997, p. 92, grifo do autor).

Maria Cecília Boechat (2003, p. 28) afirma que Alencar tinha uma “[...] proposta de recriação literária da linguagem indígena [...]”, que, “[...] não se restringindo ao campo apenas temático, articula-se claramente com a consciência de que a questão da língua brasileira, a língua da pátria, é melhor formulada na questão da linguagem.” Assim, por meio de uma linguagem essencialmente descritiva, temos em vista a imagem do índio e a da natureza como sinônimos de nacional, compreendendo “[...] a descrição da natureza como formação de um quadro orientado por preocupações estéticas.” (MARTINS, 2005, p. 170). Trata-se de um quadro explicitamente utópico da vida na colônia: “Romanticamente, Alencar acredita que a ‘realidade’ só pode ser alcançada por meio da idealização, do exagero, ou, por uma palavra, pela ‘distorção’ que o ficcional impõe à realidade.” (BOECHAT, 2003, p. 32). Esse é um contexto em que “[...] o gênero se caracteriza por personagens profundamente imbricados no cenário por onde se movam, no qual, fiel ao projeto romântico de nacionalizar a literatura através da pintura de diferentes aspectos do país a cor local se distingue com clareza [...]”, onde “[...] o

verdadeiro herói deve praticar feitos grandiosos [...]” (MARTINS, 2005, p. 198), visando “[...] a compor um grande painel histórico-geográfico do país apto a inspirar o sentimento nacional no leitor [...]” (MARTINS, 2005, p. 199).

No filme de Bengell, o elemento nacional postulado pela ideologia romântica é retomado a partir de elementos essencialmente românticos, como a caracterização da natureza e do índio. Assim, de um ponto de vista posicionado no século XX, Bengell se vale dos recursos românticos do ideal de nação, vigentes no século XIX, para (re)compor um perfil ideal da nação brasileira. Trata-se de um perfil formado a partir de uma visão etnocêntrica, em que a beleza da natureza, expressa em pungentes superlativos, corresponde ao conceito de belo e universal, atribuindo à nação um “ar de paraíso”. Assim, mesmo comungando do desejo de criar uma literatura “[...] que rompesse com os lugares-comuns do neoclassicismo e retratasse a natureza genuinamente brasileira [...]” (MARTINS, 2005, p. 233), Alencar participa da criação de “[...] uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto à anterior.” (MARTINS, 2005, p. 234). É nesse sentido que, no romance, o narrador descreve um conjunto de elementos que compõem um quadro da suposta brasilidade romântica pautado pela descrição da natureza como espaço ideal para narrar a história da pátria, uma espécie de reformulação ou retomada do *locus amoenus*. Martins (2005, p. 238) afirma que “Ainda que os românticos pudessem apresentar seus painéis da natureza como mais reais e menos convencionais do que os propostos pelo neoclassicismo, é evidente que o caráter formal das descrições se mantém.”

Considerando que, para Bernd (2003, p. 17), essa tendência literária condena alguns escritores “a uma espécie de guetização”, diríamos que a literatura de Alencar, com a idealização da natureza e do índio, estaria relegada ao eterno exótico, de maneira a constituir um elemento que é explorado, veementemente, pelas imagens da floresta e do índio, no filme de Bengell.

No romance, o conceito de nação referente ao espaço é eivado de visões ideológicas divergentes: do colonizador, do indígena e do explorador. Acerca dessa proposta, Rouanet (1991, p. 53) afirma que a ideia de exploração do século XVII está atrelada a certa curiosidade do homem racional, que “[...] quer ver para conhecer, e desconfia de tudo o que não possa ser analisado criticamente.” É nesse sentido que o romance brasileiro busca estabelecer laços com a história nacional, fazendo uma descrição “ingênua” de uma imagem ideal da realidade nacional. Por essa razão, vinculado ao estilo romântico de narrar, o romance de Alencar é acusado de excessivo descritivismo, retórico, inverossímil e sentimentalista. Como afirma Boechat (2003, p. 91), isso era próprio do período: “A ingenuidade do patriotismo romântico em sua representação das especificidades nacionais não seria, então, apenas político-ideológico, mas propriamente estético-literária.”

Dentro desse contexto, o romance de Alencar está relacionado ao conceito de nação como sinônimo de espaço limitado, como divisão territorial e cultural, fazendo emergir “[...] os mitos fundadores de uma comunidade [...]” e recuperando uma dada memória coletiva, que constrói “[...] uma identidade do tipo etnocêntrica [...]” (BERND, 2003, p. 19), resultante de uma consciência ingênua: “Neste sentido, o literário incorpora uma **imagem inventada** do índio, excluindo sua voz.” (BERND, 2003, p. 20, grifo do autor).

No caso das duas obras analisadas neste trabalho (romance e filme), acrescentamos que nossa leitura está ainda centrada no intuito dos autores (Alencar e Bengell) de (re)construção dessa determinada identidade nacional, concebida durante o romantismo. Com relação a Alencar, há que considerar, para isso, seu projeto de construção da nacionalidade literária, centrado na descrição das paisagens nacionais e do habitante da terra, decorrente de um desejo incólume dos literatos românticos de construir um retrato da nação, pois “[...] era preciso dar a conhecer este país, não apenas aos europeus [...], mas também aos habitantes brasileiros.” (ROUANET, 1991, p. 109). Conforme José Veríssimo (1981, p. 191, grifo do autor), o desejo de fazer sua literatura independente da portuguesa “[...] o arrastou, aliás, além do justo, com [...] a sua desavisada prática, da língua que devíamos escrever e do nosso direito de alterar a que nos herdaram os nossos fundadores”. Mas “[...] **sem embargo de incorreções manifestas, algumas, aliás voluntárias, foi José de Alencar o primeiro de nossos romancistas a mostrar real talento literário e a escrever com elegância.**”

É vinculado ao projeto romântico de conquista da independência literária brasileira, pela descrição da realidade nacional e do abandono do modelo português, que Alencar compõe as imagens verbais de *O Guarani*, as quais são retomadas por Bengell em sequências predominantemente descritivas da natureza e do homem exótico. Assim é que a intertextualidade entre o filme e o romance acontece primeiramente na relação temática, que traz à tona, no filme, um conceito de nacionalidade pertinente ao século XIX, conceito que é trabalhado no audiovisual a partir de retomadas de fatos e descrições do romance em cenas e sequências do filme.

Um recurso significativo na concretização do filme de Bengell é o deslocamento temporal, que funciona como elemento de equiparação dos fatos históricos narrados no romance e retomados no filme, pois serve para suprir a diferença existente entre as duas formas narrativas no que concerne ao tempo da narrativa, assim como ao tempo da escrita/leitura da obra impressa e da exibição do audiovisual.

Dessa forma, esses deslocamentos, vinculados a espaços e a acontecimentos, dão margem à expressão do passado histórico da nação, podendo ser exemplificados com mais clareza a partir de momentos específicos como a incisão feita com os caracteres: “Dois anos depois”, apresentados na sequência do primeiro salvamento

de Ceci, sobre a imagem da Fortaleza dos Mariz. Os caracteres marcam a presença da elipse, que possibilita à direção do filme determinar o espaço e o tempo da ação, desde a chegada de Peri à residência dos Mariz até o ataque final dos aimorés.

No romance o narrador apresenta verbalmente analepses e prolepses, que dão à narrativa constantes deslocamentos temporais, os quais, marcados por datas, se referem aos acontecimentos narrativos e trazem à tona períodos da história da colonização. No início do romance as personagens, situadas em 1604, são deslocadas para 1603, quando se descreve o salvamento de Ceci e também as peripécias de Loredano (Frei Ângelo di Luca) até a chegada do ex-carmelita à fortaleza dos Mariz. Conforme as palavras do narrador, a apresentação do local é situada: “No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto.” (ALENCAR, 1995, p. 16). A apresentação de Loredano situa-se, no romance, da seguinte forma: “Corria o mês de março de 1603 [...]” (ALENCAR, 1995, p. 86). Já no filme surge a voz de Mestre Nunes dizendo: “Eu vou começar do início [...]” (O GUARANI, 1996). A narração do salvamento inicia-se com “Dois dias depois da cena do pouso [...]” (ALENCAR, 1995, p. 92), referente à descrição da cena do encontro de Frei Ângelo di Luca com o moribundo do mapa do tesouro.

O recurso do audiovisual é associado ao do aspecto verbal com a apresentação das sequências referentes à marcação temporal. Essa alternância temporal, a partir de prolepses e analepses, bastante usual no romance de Alencar, apresenta os fatos mediante quatro momentos-chave, designados pelo autor como quatro partes da narrativa, dentro das quais os acontecimentos se sucedem ou se alternam, dando vazão a muitos retornos temporais.

No filme, na sequência 1 (2’ 20”), por exemplo, temos o salvamento de Ceci; em seguida, a inserção dos caracteres “Dois anos depois”, com a imagem panorâmica do casario de D. Antônio. Momento que também se refere à narração de fatos passados dá-se quando Mestre Nunes, na sequência 22 (42’ 50”), narra a história de Loredano a Aires Gomes. Outro retorno ocorre na sequência 7 (11’ 09”), quando D. Antônio de Mariz diz: “– Desde que Peri chegou aqui, salvando a minha filha, a sua vida tem sido uma demonstração de que tem alma de cavalheiro português no corpo selvagem [...]” (O GUARANI, 1996), confirmando que o índio conquistou a amizade dos Mariz depois de salvar Cecília de um grande perigo. Essa afirmação esclarece a diferença de valores e ideologias existente entre o índio e o português, numa retomada de elementos ideológicos do romance no filme. Diríamos ainda que D. Antônio deseja que Peri tenha os princípios europeus, do homem branco; por isso o elogia, dizendo que tem “alma de cavalheiro português no corpo selvagem”. As palavras de D. Antônio retomam algumas características do herói de Alencar caracterizado como forte, destemido, fiel, e dócil como um pássaro. Compondo o perfil do bom selvagem brasileiro, que, segundo Rouanet (1991, p. 416), apresenta as seguintes características: “[...] boa índole, manso e pacífico, vivendo em estado

de inocência, e isento de cobiça e ganância, graças à simplicidade de seus meios de subsistência e à modéstia de suas necessidades materiais.” Eis, pois, mais um dado intertextual da adaptação.

Em capítulo intitulado “Lealdade”, presente na segunda parte do romance, o aspecto verbal dá conta de explicitar a chegada e o heroísmo de Peri durante o salvamento, quando o herói, num gesto de extrema coragem e força, salva Cecília de ser esmagada por uma enorme rocha que rolava em direção ao lugar em que ela se encontrava. O acontecimento, contado com detalhes pelo narrador do romance, passa-se em poucos minutos, marcando para sempre a vida do herói. Assim encontramos Peri: “De pé, fortemente apoiado sobre a base estreita que formava a rocha, um selvagem coberto com um ligeiro saio de algodão metia o ombro a uma lasca de pedra que se desencravarara do seu alvéolo e ia rolar pela encosta.” (ALENCAR, 1995, p. 93). No capítulo em questão, assim como na primeira sequência do filme concernente ao mesmo episódio, os fatores tempo e espaço podem ser considerados equivalentes, apesar da longa descrição do narrador, detalhando cada acontecimento e cada local, e dos quatro planos de sequência do filme. Vejamos algumas palavras do narrador que podem comprovar a adjetivação da narração de Alencar, explicitando o episódio do salvamento e descrevendo detalhadamente a paisagem:

O lugar em que se achava era uma pequena baixa cavada entre dois outeiros pedregosos que se elevavam naquelas paragens. A relva que tapeçava essas fráguas, as árvores que haviam nascido nas fendas das pedras, e reclinando sobre o vale, teciam um lindo dossel de verdura, tornava aquele retiro pitoresco. (ALENCAR, 1995, p. 93).

No episódio apresentado, no romance e no filme, o tempo e o espaço estão indissoluvelmente ligados entre si e aos acontecimentos, e, por consequência, à caracterização do herói, comprovando que, no universo ficcional, os marcadores de espaço e tempo podem evocar dados históricos, atos heroicos, vestígios do passado, hábitos culturais e premonições. Ressaltamos entretanto que, apesar de retomar um fato descrito no romance, numa intertextualidade explícita, a cena do filme não conserva a descrição dos perigos pelos quais o herói passa no romance, perdendo assim em elemento de extrema importância para a ficção cinematográfica. Dessa forma, no audiovisual, apesar de equivalente na descrição dos elementos componentes do aspecto temporal, não existe a mesma aventura, nem o mesmo suspense descritos pelo narrador do romance. A cena resume-se à tomada de Ceci nos braços de Peri.

Outro momento relevante do filme porque é um exemplo da marcação temporal, ocorre quando Bengell usa um *flashback* de cerca de um ano para a narração da história de Loredano. E esse recurso é explorado no filme quando Mestre Nunes

relata o que sabe sobre o italiano e, no romance de Alencar, pelas descrições do narrador, com o auxílio de interpelações das personagens. No romance o narrador, depois de situar o leitor no tempo e no espaço, apresenta as personagens e os acontecimentos. Começa dizendo: “Corria o mês de março de 1603. Era portanto um ano antes do dia em que se abriu esta história.” (ALENCAR, 1995, p. 86). Na sequência, as considerações sobre os homens que ali se encontravam trazem à tona referências sobre suas fisionomias, suas ocupações e seus caracteres. Assim, temos:

No vasto copiar do pouso havia três pessoas [...]. Um desses homens, gordo e baixo [...]. O segundo [...] era homem trigueiro, de perto de quarenta anos; a sua fisionomia apresentava uns longes do tipo da raça judaica [...]. De frente dele [...] estava um frade carmelita [...]; animava-lhe o rosto belo e de traços acentuados um raio de inteligência e uma expressão de energia que revelava o seu caráter. (ALENCAR, 1995, p. 86).

Nesse tom segue o narrador, revelando fatos e características que compõem o painel geográfico da nação, com sua arquitetura, sua natureza e seus habitantes. No filme, por sua vez, a história é iniciada com o suspense sugerido pelas palavras: “Eu vou começar do começo [...]”, associadas a um tom de voz e a uma expressão facial que nos sugerem a revelação de um grande segredo. Apesar de situar os fatos numa praia deserta, advindos de um suposto naufrágio – compondo um desvio da trama do romance –, o texto de Bengell segue o modelo do enunciado de Alencar quando traz à tona o recuo no tempo, o que conduz a uma delimitação temporal, deixando claro que Loredano passou um ano no Paquequer, período em que planejou a traição a D. Antônio, objetivando a prata indicada no mapa do tesouro.

Essa definição do tempo da narração engendrada por Mestre Nunes é legitimada pelo recurso verbossonoro encontrado nas réplicas de Aires Gomes a Mestre Nunes: “Chegou, pediu hospitalidade e foi ficando.” (O GUARANI, 1996).

Numa comparação das imagens verbais com as verbovisuais entre o filme e o romance, podemos inferir que, nesse caso específico de adaptação, apesar de suas relações intertextuais com o filme, no romance a exclusividade do aspecto verbal oferece uma imagem mais ampla dos acontecimentos narrados, atribuindo mais emoção à descrição dos fatos.

Considerações finais

Na versão cinematográfica, a obra mantém a mesma temática do romance e representa, de modo similar à obra de partida, os mesmos valores impostos pela sociedade seiscentista. A retomada de ideais românticos, principalmente da natureza, como símbolo da nacionalidade, faz-se com objetivos aparentemente semelhantes aos do autor oitocentista, ou seja, buscando compor um painel da nação. Mas essa reconstrução da identidade nacional se faz por meio de uma nova linguagem – mais

contida e mais visual. Temos então, a partir do composto verbovisual, uma nova contemplação estético-ideológica da natureza e do homem seiscentista.

A comparação do filme com o romance, sendo o primeiro uma adaptação do segundo, leva-nos a constatar ainda que, em algumas sequências, a imagem na tela tem valor equivalente à imagem verbal do romance. Assim é porque, no momento da adaptação, o filme pôde apropriar-se de imagens compostas pelo narrador do romance, reconstruindo a trama e retomando fatos, ações e imagens da descrição verbal.

Nesse aspecto, o filme de Bengell apresenta relações intertextuais com o romance de Alencar, com uma história baseada na descrição de fatos históricos e de personagens que, à semelhança de Alencar, constroem um ideal de nação. É um caso de adaptação em que se poderia pressupor certa submissão ou filiação ao modelo. Nessa perspectiva, acrescentamos ainda que Bengell se apropria da ideologia, dos fatos e da ficção alencarianos, compondo uma estilização do romance *O Guarani* no cinema.

CORSI, M. S. Possible dialogical relations between cinema and literature: a look upon the romantic ideology of *The Guarani*. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.139-156, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *In this study, which is part of the research project “The novel and its intersections – versions and transpositions of literary fiction”, we investigate the extent to which national identity forged by the Romanticism of José de Alencar could be resumed (or enlarged) in the film The Guarani (1996), by Norma Bengell. In order to do so, we firstly present the theoretical discussion on dialogism, polyphony and intertextuality. Drawing on readings of Bakhtin and Volochinov (1992), Bakhtin (1992, 1997, 1998), Kristeva (1974), Stam (2003), Genette (1982), among others, we outline the extension of the concept of dialogism to then investigate dialogical, intertextual and / or polyphonic aspects concerning the cinematographic enunciation translated from literature into cinema, more specifically from novel into film. In this sense, ideologies pertaining both to a source and target enunciation are related to their social audience and chronotope; intertextuality and polyphony are inserted in the set of dialogical relations, the enunciation being a discursive, social and historical object, which combines external approaches of language. We hope that the result of this research may contribute to unravel possible dialogical relations in comparative analysis between novel and film.*

■ **KEYWORDS:** *Dialogism. Polyphony. Intertextuality. Novel. Film.*

Referências

ALENCAR, J. Como e por que sou romancista. In: ALENCAR, J. **Obra completa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959. v. 1, p. 125-155.

_____. **O Guarani**. 19. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Ermantina Galvão Gomes Pereira. 3. ed. São Paulo: M. Fontes, 1992.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARROS, D. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. P.; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 1-10.

BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

BEZERRA, P. Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Org.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 38-53.

BOECHAT, M. C. **Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

DREVET, P. Le papillon et la fleur. In: VRAY, J.-B. (Org.). **Littérature et cinéma: écrire l'image**. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 51-66.

FAVERO, L. L. Paródia e dialogismo. In: BARROS, D. P.; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 49-62.

GARDIES, A. La littérature comme base de donnés. In: VRAY, J.-B. (Org.). **Littérature et cinéma: écrire l'image**. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 103-112.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

JENNY, L. A estratégia da forma. **Poétique**, Coimbra, n. 27, p. 5-49, 1979.

JOBIM, J. L. O indianismo na cultura do romantismo. In: BERND, Z.; UTÉZA, F. (Org.). **Produção literária e identidades culturais**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1997. p. 91-106.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARTINS, E. V. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: EDUEL, 2005.

NITRINI, S. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

O GUARANI. Direção de Norma Bengell. Produção de Norma Bengell. Roteiro de José Joffily. Intérpretes: Marcio Garcia; Tatiana Issa; Glória Pires; Herson Capri; Imara Reis; José de Abreu; Marco Ricca; Tamur Aimara; Tônico Pereira; Cláudio Mamberti e outros. Música de Wagner Tiso. Rio de Janeiro: N. B. Produções, Riofilme, 1996. 1 videocassete (90 min), VHS, son., color.

ROUANET, M. H. **Eternamente em berço esplêndido**: a fundação de uma literatura nacional. Prefácio de Luiz Costa Lima. São Paulo: Siciliano, 1991.

SEGUIN, J.-C. Un cas de transmutation: The Shanghai gesture/el embrujo de Shanghai. In: VRAY, J.-B. (Org.). **Littérature et cinéma**: écrire l'image. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 181-194.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1981.

Recebido em 29/11/2013

Aceito para publicação em 02/08/2014



RESENHAS
REVIEWS

ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM

Silas GUTIERREZ*

BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011. 173 p.

A obra apresenta uma coletânea de ensaios produzidos por Walter Benedix Schönflies Benjamin (1892-1940) durante sua juventude,¹ entre 1915 e 1921, organizados por Jeanne Marie Gagnebin. Em uma abordagem fragmentária² e numa perspectiva metafísica (que demarcam a proposta benjaminiana), o autor discorre, logo no início, sobre dois poemas de Hölderlin intitulados “Coragem de poeta” e “Timidez”, resultando em uma leitura imanente, num movimento de formas de estilização que distingue e marca o enfrentamento de linguagem pelo autor.

Sua análise se funde em uma dinâmica que concatena e harmoniza linguagem, filosofia e história, deixando transparecer um amplo espectro analítico de incursões filosóficas e literárias em sua forma de analisar os poemas de Hölderlin. Para o autor (BENJAMIN, 2011 p. 43), o que permite a comparação entre os poemas não é a igualdade de um elemento, mas tão só a ligação numa função, no único princípio funcional que pode ser assinalado, isto é, poetificado.

Benjamim faz alusões ao princípio do poetificado, demonstrando, ao longo do primeiro ensaio, que esse estudo não leva à essência do mito, mas a ecos e ressonâncias míticas rescindidos de uma obra de arte concentrada em uma única essência mítica, sendo impossível delimitar seu significado ou concebê-lo de forma precisa.

Os itinerários pela lírica hölderliniana são entrecortados por rupturas, que revelam a apropriação de conceitos e ideias de autores da filologia alemã e francesa. O autor deixa transluzir que essas rupturas coexistem no interior de toda configuração linguística onde se situa o polo de enfrentamento entre o expresso/inexpressível e o exprimível/inexprimível.

* PUC – Pontifícia Universidade Católica. Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa. São Paulo – SP – Brasil. 05014-901 – frenazo@ig.com.br

¹ Fase de produção bibliográfica, ainda, pouco explorada.

² No sentido de despolarizar sua universalidade temática, refletindo e refratando sua imensa gama de incursões filosóficas.

Suas reflexões sobre linguagem como meio, *medium*, em oposição ao fronteiroço e ao limitador, norteiam o ensaio intitulado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (1916), assinalando que há uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia, e essas estão fundadas em outras.

Já no ensaio “*O idiota de Dostoiévski*” (1917), Benjamin (2011, p. 76) defende que se deve procurar apreender a identidade metafísica que tanto o elemento nacional quanto o humano assumem na ideia dostoievskiana de criação. Pois o romance de Dostoiévski, como toda obra de arte, possui um ideal *a priori*, carrega em si uma necessidade de existir, cabendo ao crítico evidenciar, justamente, essa necessidade e nenhuma outra.

Em “Sobre a pintura ou signo e mancha” (1917), ressalta-se a esfera do signo como polo que envolve inúmeras propriedades com distintas significações e aponta-se para a essência mítica existente no interior do signo e da mancha. Benjamin (2011, p. 85) elucida que o problema da imagem pictórica só se coloca para aquele que compreendeu a natureza da mancha no sentido mais estrito, mas que, justamente por isso, se surpreende ao encontrar no quadro uma composição que ele não pode remeter em última instância a uma dimensão gráfica; o autor conclui (BENJAMIN, 2011, p. 86) que a imagem pictórica, ao ser nomeada, é relacionada a alguma coisa que ela própria não é, ou seja, a algo que não é mancha.

Explora-se em “Destino e caráter” (1919) a prática interpretativa dos sentidos das palavras que estão fixadas em uma malha de representações socialmente determinada. Nesse ensaio, conceitos, domínios do saber e contextos digladiam-se com o intuito de desvendar o nexo de significação da linguagem em sua esfera de realização.

Semelhante tratamento dá-se em “Para a crítica da violência” (1921), ensaio em que se discute a palavra fundamentada ideológica e historicamente em relação a vários domínios. Nesse texto, problematiza-se a violência como um meio, parametrizada entre as esferas míticas e jurídicas, sendo vista como uma esfera dos próprios meios.

Em “A tarefa do tradutor” (1921) considera-se a traduzibilidade como realização expansiva de composições de linguagem, concorrendo o limite do traduzível com a pura originalidade artística, e observando que a obra de arte tem essência, forma e uma consonância cujo conteúdo fundamental, a originalidade, o tradutor deve dar conta. O elo entre o leitor e a obra se dá pela relação de sentidos; esse é o intangível que Benjamin expõe, por ter uma obra de arte um sentido autônomo, como o próprio autor aponta.

Cabe-nos, por fim, neste texto-resenha, mencionar que esse livro incita inúmeras indagações que sugerem novas pesquisas, pois, ao depararmos com os ensaios, defrontamo-nos com análises e comentários originais e produtivos, que provocam novas reflexões no campo da linguagem.



CLARICE LISPECTOR E OS ESPAÇOS PÚBLICOS

Vicentônio Regis do Nascimento SILVA*

MARTINS, G. F. **Estátuas invisíveis**: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2010. 216 p.

“Este seu poder hipnótico: somos nós, leitores, suas ‘estátuas invisíveis’, absorvidos entre o rito de leitura, a contemplação, o êxtase e o trabalho de decifração.”
(MARTINS, 2010, p. 181).

Gilberto Figueiredo Martins já tinha consolidada carreira acadêmica – atualmente docente do campus de Assis da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – quando publicou em livro sua tese de doutorado sobre Clarice Lispector. Abordando os espaços públicos na obra de quem geralmente é lembrada pelo caráter intimista ou psicologizante,¹ o autor inicia sua análise identificando o deslocamento da escritora que, nascida no exterior, na terra dos “pais dela”, elegeu a língua portuguesa e a literatura brasileira como lugares de efetivação: lugares provisórios de fala e pertença, forma legítima de compensação e reação, necessidade de integrar o grupo: “Em Clarice, o desejo-de-ser-com-o-outro é às vezes tão radical que se torna desejo-de-ser-o-outro.” (MARTINS, 2010, p. 19).

Pensando no outro, aborda a infância e a fome. A fome presenciada nas ruas estimula-a a se tornar advogada para ajudar o próximo, atingindo finalidade simbólica ao retratar a ausência de livros em casa (precisa tomá-los emprestados) ou de condições financeiras de pular carnaval (pouco participa da festa, mas os movimentos de recordação tornam-se matéria literária quando se destaca o tesouro da comemoração: os restos de papel crepom de que sai sua fantasia a elevam à condição de moça, deixando para trás a menina). A posse ou a propriedade de

* UEL – Universidade Estadual de Londrina. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários. Londrina – PR – Brasil. 86057-970 – vicrenos@yahoo.com.br; vicentonio@live.com

¹ O jornalista Ubiratan Brasil (2013, p. 1) ressalta a “escrita intimista” em matéria de lançamento de livro de lembranças de Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti sobre a amiga Clarice Lispector. Gilberto Figueiredo Martins (2010, p. 106), na obra resenhada, também ressalta predominância dos estudos sob essa perspectiva, assim como o biógrafo Benjamin Moser (2013, p. 21).

livros e da fantasia – as fomes simbólicas – estabelecem as diferenças de classes, delimitando as gradações da hierarquia social. Há busca de plenitude e de encontro **do e pelo** outro, a satisfação da necessidade *versus* a realização do desejo, a falta abrindo espaço ao gozo. A aparente autonomia consagra-se no conto “Cem anos de perdão”, quando se narra o roubo de uma flor, ação para a qual independe a atuação do outro: as mães das meninas, proprietárias dos livros e da fantasia, que já tinham intervindo em seu benefício, não estão presentes. O conto termina com sugestões imagéticas de masturbação, menstruação e defloramento imaginários.

Além de elementos da infância, as praias pernambucanas (paisagens urbanas) constituem espaço público. O mar é a busca da “[...] felicidade momentânea – porém renovável [...]”: “A chegada à praia é a culminação do passeio urbano [...]” (MARTINS, 2010, p. 42). O mar que a traz na condição de imigrante, proporcionando-lhe felicidade, é o mesmo que a leva ao Rio de Janeiro. Em *Perto do coração selvagem* – livro de estreia nos anos 1940 –, a protagonista Joana é apresentada ora adulta, ora criança: “Na ficção, realiza-se o ajustamento entre o espaço físico e as pulsões e afirma-se a homologia entre as profundezas do mar e as do psiquismo.” (MARTINS, 2010, p. 65). Os contatos com o mar permitem a Joana reviver, pela palavra, o acontecimento traumático, efetivando simbólica e parcialmente “[...] a suplência do vazio e a reintegração imaginária ao/do outro, pelo encontro com a totalidade orgânica que funde masculino e feminino.” (MARTINS, 2010, p. 67).

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, as ruas do Rio de Janeiro são espaços de perigo onde se descobre radicalmente a condição de desamparo do indivíduo. Duvida-se da ordem como sinônimo de equilíbrio. O caos – complexificação do mundo e local de processualidade da existência – é o conjunto de “[...] regras múltiplas, imprevisíveis e desestruturadoras, originadas na coexistência social [...]” (MARTINS, 2010, p. 85). A personagem feminina segue na jornada rumo à consciência social, vivenciando os processos de exclusão e os modos de sociabilidade, discutindo violência e justiça, denunciando os arcaicos mecanismos de repressão aplicados à manutenção da ordem. Da crônica “Mineirinho”, o pesquisador questiona o lugar e a função/intervenção do intelectual na sociedade capitalista: vida contemplativa (restrita ao pensamento) ou ativa (transformando seus esforços em ação)? A arte autoral/artesanal/autêntica perde-se na indústria cultural: o artista rebaixa a função crítica e perde a independência nos – e para se manter nos – meios de comunicação de massa e no mercado.

A segunda parte – “Visões do esplendor: esCLARICEndo Brasília” – elenca, no primeiro capítulo, as discussões estéticas sobre a capital federal, reunindo, entre outros textos e depoimentos, os de Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. O capítulo seguinte capta a perspectiva da escritora sobre o centro político nacional, para onde viaja em 1962, retornando em 1974. Romancista e contista

já consagrada, escreve duas longas crônicas: “Brasília” e “Brasília esplendor”: “A Brasília das crônicas de Clarice, como a dos ‘dois homens solitários’ que a planejaram, é também por vezes Fantasmática, abstrata e espiritual.” (MARTINS, 2010, p. 142). O que interessa à cronista não é o caráter social da construção, mas a totalidade, o Absoluto mediado por dois arquitetos na construção da cidade: “Como fantasmas (ou ‘estátuas invisíveis’, reificados e destituídos de interioridade), os habitantes da nova capital são seres constantemente ameaçados de não-ser, experimentando uma *existência negativa*.” (MARTINS, 2010, p. 147, grifo do autor).

As “estátuas invisíveis” (ou fantasmas) intitulam o terceiro capítulo, demonstrando como a cidade planejada de ares burocráticos constitui-se reduto de exílio e solidão, essa simbolizada pela ausência do humano e pelo vazio desértico que, em consequência, resultam no binômio eminência da invisibilidade/iminência do silêncio. Construído entre o invisível e o silencioso, o medo (mistura de atração e de desejo) antecipa “[...] realidades ainda mais apavorantes – e atraentes – porque desconhecidas.” (MARTINS, 2010, p. 162). O último capítulo – “A hora da estrela espatifada” – revela como a destruição do corpo promove o desabamento psíquico, aniquilando o indivíduo. Em período ditatorial, o desequilíbrio psíquico destroça a memória e engendra a alucinação, obrigando o sujeito a se sentir estrangeiro e estranho em seu próprio território (MARTINS, 2010, p. 193). O estranhamento do sujeito acontece na exclusão fortalecida, em Brasília, pela concepção e pelo traçado urbano que são formas de dominação, estimulando, ao mesmo tempo, as reivindicações em espaço no qual a rejeição acontece pelo poderio econômico.

Contrapondo-se à acusação de falta de espaço e tempo na obra de Clarice Lispector, o pesquisador – aparentemente buscando ressonâncias das personagens na escritora ou identificando a extensão da criadora em suas criaturas – defende que as crônicas desejam respaldar o “[...] agudo pendor reflexivo, dotado de alto grau de aferição crítica, a partir do qual se conjugam magistralmente nos escritos da autora psicologia individual e coletiva, História e Metafísica, depoimento e imagem, comentário e Arte.” (MARTINS, 2010, p. 199).

Referências

BRASIL, U. Amiga Clarice. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 set. 2013. Caderno 2, p. 1.

MOSER, B. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



DA LINHAGEM SURREALISTA EM PORTUGAL

Tania Mara Antonietti LOPES*

MARTUSCELLI, T. **Mário-Henrique Leiria inédito e a linhagem do surrealismo em Portugal**. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

Durante pelo menos cinco décadas a escola surrealista assumiu diversos aspectos, todos eles procurando leis com as quais afirmar uma nova avaliação do homem, uma vez que o que importava para os surrealistas, especialmente na “fase metafísica” do movimento, era o conhecimento que pudesse transformar o sujeito, assim como o objeto, numa espécie de gnose que o conduzisse à reconciliação entre a ação e o sonho. Em Portugal, o surrealismo tem suas primeiras manifestações a partir da década de 1930, como é possível conferir no interessante e cuidadoso trabalho da professora Tania Martuscelli,¹ no qual se aplica uma argumentação de maneira muito objetiva sobre a assunção de uma linhagem literária no surrealismo, com um estudo sobre a obra inédita do escritor português e adepto do movimento Mário-Henrique Leiria (1923-1980).

Para justificar a questão da “linhagem”, nota-se a referência, logo na epígrafe do prefácio, a uma tradição medieval da prática, entre os portugueses, de “linhagem escolhida”. Nesse caso, a linhagem seria uma das facetas do surrealismo, com características de “fidalguia” e “gentalha” lusíada, ímpar na obra de Leiria. Por essa perspectiva, a novidade desse estudo consiste na apresentação da linhagem literária surrealista com a revisitação às correntes literárias anteriores ao surrealismo e outras, construindo, assim, o argumento de linearidade, a fim de apontar para uma nova perspectiva e levar a público a obra de Leiria no contexto da referida linhagem.

A partir da retomada das vertentes que precederam e das que sucederam o surrealismo, há o questionamento da estética como “rótulo literário” e a questão da “influência literária”, conduzindo a reflexão para a noção de linhagem, sob a qual o surrealismo em Portugal assume uma identidade singular ao ultrapassar suas raízes nos manifestos de André Breton. É nesse ponto que se faz notar a significativa escolha de Tania Martuscelli pelo poeta português como representante essencial

* Bolsista FAPESP de Pós-Doutorado. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – tantoniетtilopes@gmail.com

¹ Professora assistente de Literatura Luso-Brasileira na Universidade do Colorado em Boulder (Estados Unidos).

da linhagem, uma vez que em seus 48 textos inéditos e dispersos verifica-se um experimentalismo com variadas correntes contemporâneas suas e o fazer poético que o define como artista, que iniciou seus escritos antes de se reunir com o grupo surrealista e continuou escrevendo após a dissensão.

No que diz respeito ao surrealismo em Portugal, a autora opta por uma abordagem comparativa, referindo-se, obviamente, à origem do movimento. Sendo assim, no primeiro manifesto surrealista evidencia-se que a literatura do passado colaborou com a busca de uma poesia que traduzisse o espírito de seu tempo. Portanto, para constituir uma linhagem mais significativa, era necessário que os surrealistas revisitassem ou se inspirassem na arte do passado. Para traduzir essa ideia, apresentam-se sucintamente e de forma organizada as correntes de pensamento em voga naquele contexto e as ideologias que as embasavam.

A partir de uma revisão dos preceitos do surrealismo na França, Martuscelli expõe o surrealismo português, oficialmente nomeado na arte portuguesa em 1940. O caráter revolucionário de forma “alegre e atrevida” daqueles que se afastaram de Breton marca decididamente a face portuguesa do movimento. Aqueles que “se libertaram dos franceses” adquirem uma postura inicial de aproximação e posteriormente de afastamento de André Breton, confirmada pela apresentação, ao longo do texto aqui comentado, de cartas trocadas entre Mário-Henrique Leiria e Carlos Eurico da Costa, em que se evidencia o rancor em relação ao autoritário Breton. Nesse contexto, a postura de Leiria expressa a postura geral dos grupos. Confirma-se, no desenvolvimento do discurso, que a postura surrealista dos portugueses, sobretudo no que diz respeito à revista *Orpheu*, foi marcada pela variedade e influências; ou seja, específico no surrealismo português foi o sincretismo entre preceitos do surrealismo francês e a tradição literária portuguesa para buscar uma postura artística e, por que não, política, uma vez que os lusos se mostram mais independentes.

Participante da movimentação surrealista em Portugal, Mário-Henrique Leiria definiu a si próprio como artista da modernidade. A escolha de um representante para a linhagem surrealista não poderia ser melhor, pois é perceptível em sua obra o “confrontamento de tendências”, além de sua aproximação a Almada Negreiros e Álvaro de Campos, com seu sarcasmo ao criticar os costumes sociais. Em seu “1º Manifesto do Sobreporismo”, com o qual a autora nos presentearia na íntegra em seu livro, é possível reconhecer a repetitiva necessidade de Mário-Henrique se definir em sua poética, associada à incessante busca pela essencialidade da obra. Aproximando-se da “superposição” do real, o “Sobreporismo” remete à ideia de sobreposição e destaca-se em poemas nos quais a sobreposição de imagens e o deslocamento qualitativo dos objetos se distinguem, muitos deles configurando-se como paródias a Fernando Pessoa, como é o caso do poema “Lisboa ainda revisitada em 70!”.

Outro material singular disponibilizado integralmente por Martuscelli é um ensaio crítico escrito por Leiria em 1942, acerca da arte moderna, que evidencia a sua proposta artística de “[...] linhagem futurista, hipermoderna, sobreporista, ou ainda, experimentalista [...], que é a de evadir a realidade, a qual chama de ‘vulgar e falsa’.” (MARTUSCELLI, 2013, p. 102). A partir da produção de Mário-Henrique Leiria, verifica-se o otimismo desse artista com a conscientização do público em relação à arte moderna; dito de outra maneira, a “tomada de consciência” em relação à obra de arte moderna poderia permitir “a diversidade das vanguardas”.

O capítulo que finaliza o livro de Tania Martuscelli, além de oferecer importantes informações que explicam e reafirmam a ideia de linhagem, fornece um ensaio de 1949 em que Mário-Henrique Leiria expressa uma preocupação de ordem estética formal ao argumentar sobre a conscientização de seu papel como artista, no qual se evidencia o cotejo do artista com a arte “tradicional” e com a “nova”. O ensaio permite ainda verificar que os textos teóricos de Leiria “refletem o pensamento de toda uma geração”, exemplificando no trabalho de Martuscelli o que marca a obra dos surrealistas portugueses, que é o “constante passeio pelas diversas vanguardas”. Após atuar no grupo surrealista, Leiria escreveu mais um comunicado, de 1957, sobre a arte, em que se manifesta a sua postura em relação ao surrealismo, passando a defender uma arte de ordem política que tem relação com a situação portuguesa. Nesse aspecto, a trajetória do poeta português segue os preceitos coerentes com o seu tempo e, segundo a autora, transcende os limites geográficos e temporais em relação ao surrealismo. Exemplo desse fenômeno é a publicação, no final dos anos 1970, dos textos estética e estilisticamente revolucionários em Portugal que constituem os *Contos do Gin Tonic* e *Novos contos do Gin*.

Trata-se, portanto, de um trabalho de fôlego, uma vez que se oferece a retomada de vertentes que precederam e sucederam o surrealismo e ainda a preciosa apresentação dos manuscritos inéditos de Mário-Henrique Leiria, entre fins dos anos 1930 até fim dos anos 1970. O que se nota, a partir da leitura desse livro, é que o surrealismo em Portugal tornou-se um elo entre as “gerações” e deixou rica e longa herança (ou linhagem) que se verifica hoje, ainda, na literatura e nas artes.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Anna Seghers, p.103
- Ascensão da burguesia comercial, p.35
- Bildungsroman*, p.13
- Brecht, p.71
- Dialogismo, p.139
- Escritos autobiográficos, p.51
- Filme, p.139
- Função da literatura, p.117
- Goethe, p.51
- Hölderlin, p.13
- Idealismo alemão, p.13
- Intertextualidade, p.139
- Judaísmo, p.89
- Literatura alemã, p.13, p.51
- Literatura de Exílio, p.103
- Literatura de língua alemã, p.89
- Nathan der Weise*, p.35
- Naturalismo, p.117
- Parábola teatral, p.71
- Paul Celan, p.89
- Poetologia, p.89
- Polifonia, p.139
- Realismo, p.103, p.117
- Representação, p.117
- Romance, p.13, p.139
- Teatro dialético, p.71
- Teatro e sociedade, p.35
- The London merchant*, p.35
- The merchant of Venice*, p.35

SUBJECT INDEX

- Anna Seghers*, p.103
Autobiographical writing, p.51
Bildungsroman, p.13
Brecht, p.71
Dialectical theater, p.71
Dialogism, p.139
Exile literature, p.103
Film, p.139
German idealism, p.13
German literature, p.13, p.51, p.89
Goethe, p.51
Hölderlin, p.13
Intertextuality, p.139
Judaism, p.89
Nathan der Weise, p.35
Naturalism, p.117
Novel, p.13, p.139
Paul Celan, p.89
Poetological reflection, p.89
Polyphony, p.139
Realism, p.103, p.117
Representation, p.117
Rising of the commercial bourgeoisie, p.35
The function of literature, p.117
The London merchant, p.35
The merchant of Venice, p.35
Theatre and society, p.35
Theatrical parable, p.71

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

ANDRADE, Patrícia Helena Baialuna de, p.103

CORSI, Margarida da Silveira, p.139

FRANCESCHINI, Pedro Augusto da Costa, p.13

GALÉ, Pedro Fernandes, p.51

GRUBISICH, Teresa Maria, p.71

GUTIERREZ, Silas, p.159

KAHN, Daniela Mercedes, p.50

LOPES, Tania Mara Antonietti, p.165

PELLEGRINI, Tânia, p.117

PEREZ, Juliana Pasquarelli, p.89

SILVA, Vicentônio Regis do Nascimento, p.161

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

Livros Resenhados/
Reviewed Books

BENJAMIN, Walter, p.159
GUTIERREZ, Silas (Res.), p.159

Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921), p.159

MARTINS, Gilberto Figueiredo, p.161
SILVA, Vicentônio Regis do
Nascimento (Res.), p.161

Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector, p.161

MARTUSCELLI, Tania, p.165
LOPES, Tania Mara Antonietti (Res.), p.165

Mário-Henrique Leiria inédito e a linhagem do surrealismo em Portugal, p.165

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada - avaliada como Qualis A1 -, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país - email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. **Os trabalhos devem ser enviados para o e-mail itinerarios@fclar.unesp.br** ; o texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** - Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line - INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor

estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:



Impressão:

